27me Année — Novembre 1940

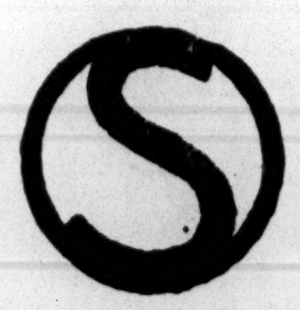
Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE

SOMMAIRE

CHRONIQUES

NOTES — COMPTES RENDUS



MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le N° : 8 fr. — **Étranger : 10 fr.**

N° 229. 27me Année Novembre 1940.

Cahiers du Sud

Tome XIX — 2e Semestre 1940



PLEINE MARGE

Je ne suis pas pour les adeptes
Je n'ai jamais habité au lieudit La Grenouillère
La lampe de mon cœur file et bientôt hoquète à
l'approche des parvis

Je n'ai jamais été porté que vers ce qui ne se tenait
pas à carreau
Un arbre élu par l'orage
La bateau de lueurs ramené par un mousse
L'édifice au seul regard sans clignement du lézard
et mille frondaisons

Je n'ai vu à l'exclusion des autres que des femmes
qui avaient maille à partir avec leur temps
Ou bien elles montaient vers moi soulevées par les
vapeurs d'un abîme
Ou encore absentes il y a moins d'une seconde elles
me précédaient du pas de la Joueuse de tympanon
Dans la rue au moindre vent où leurs cheveux por-
taient la torche

Entre toutes cette reine de Byzance aux yeux passant
de si loin l'outremer
Que je ne me retrouve jamais dans le quartier des
Halles où elle m'apparut
Sans qu'elle se multiplie à perte de vue dans les gla-
ces des voitures des marchandes de violettes

Entre toutes l'enfant des cavernes son étreinte
prolongeant de toute la vie la nuit esquimau
Quand déjà le petit jour hors d'haleine grave son
renne sur la vitre

Entre toutes la religieuse aux lèvres de capucine
Dans le car de Crozon à Quimper
Le bruit de ses cils dérange la mésange charbonnière
Et le livre à fermoir va glisser de ses jambes croisées

Entre toutes l'ancienne petite gardienne ailée de la
Porte
Par laquelle les conjectures se faufilent entre les
pousse-pousse
Elle me montre alignées des caisses aux inscriptions
idéographiques le long de la Seine
Elle est debout sur l'œuf brisé du lotus contre mon
oreille

Entre toutes celle qui me sourit du fond de l'étang
de Berre
Quand d'un pont des Martigues il lui arrive de suivre
appuyée contre moi la lente procession des lampes
couchées
En robe de bal des méduses qui tournoient dans le
lustre
Celle qui feint de ne pas être pour tout dans cette fête
D'ignorer ce que cet accompagnement repris chaque
jour dans les deux sens a de votif

Entre toutes

Je reviens à mes loups à mes façons de sentir
Le vrai luxe
C'est que le divan capitonné au satin blanc
Porte l'étoile de la lacération

Il me faut ces gloires du soir frappant de biais votre
bois de lauriers

Les coquillages géants des systèmes tout érigés qui
se présentent en coupe irrégulière dans la campagne
Avec leurs escaliers de nacre et leurs reflets de vieux
verres de lanternes
Ne me retiennent qu'en fonction de la part de vertige
Faite à l'homme qui pour ne rien laisser échapper
de la grande rumeur
Parfois est allé jusqu'à briser le pédalier

Je prends mon bien dans les failles du roc là où la
mer
Précipite ses globes de chevaux montés de chiens
qui hurlent
Où la conscience n'est plus le pain dans son manteau
de roi
Mais le baiser le seul qui se recharge de sa propre
braise

Et même des êtres engagés dans une voie qui n'est
pas la mienne
Qui est à s'y méprendre le contraire de la mienne
Elle s'ensable au départ dans la fable des origines
Mais le vent s'est levé tout à coup les rampes se sont
mises à osciller grandement autour de leur pomme
irisée
Et pour eux ç'a été l'univers défenestré
Sans plus prendre garde à ce qui ne devrait jamais
finir
Le jour et la nuit échangeant leurs promesses
Ou les amants au défaut au temps retrouvant et
perdant la bague de leur source

O grand mouvement sensible par quoi les autres
parviennent à être les miens

Même ceux-là dans l'éclat de rire de la vie tout encadrés de bure
Ceux dont le regard fait accroc rouge dans les buissons de mûres
M'entraînent m'entraînent où je ne sais pas aller
Les yeux bandés tu brûles tu t'éloignes tu t'éloignes
De quelque manière qu'ils aient frappé leur couvert est mis chez moi

Mon beau Pélage couronné de gui ta tête droite sur tous ces fronts courbés

Joachim de Flore mené par les anges terribles
Qui à certaines heures aujourd'hui rabattent encore leurs ailes sur les faubourgs
Où les cheminées fusent invitant à une résolution plus proche dans la tendresse
Que les roses constructions heptagonales de Giotto

Maître Eckhardt mon maître dans l'auberge de la raison
Où Hegel dit à Novalis Avec lui nous avons tout ce qu'il nous faut et ils partent
Avec eux et le vent j'ai tout ce qu'il me faut

Jansénius oui je vous attendais prince de la rigueur
Vous devez avoir froid

Le seul qui de son vivant réussit à n'être que son ombre
Et de sa poussière on vit monter menaçant toute la ville la fleur du spasme
Pâris le diacre

La belle la violée la soumise l'accablante La Cadière

Et vous messieurs Bonjour
Qui en assez grande pompe avez bel et bien crucifié
deux femmes je crois
Vous dont un vieux paysan de Fareins-en-Dôle
Chez lui entre les portraits de Marat et de la Mère
Angélique
Me disait qu'en disparaissant vous avez laissé à ceux
qui sont venus et pourront venir
Des provisions pour longtemps

Salon-Martigues, septembre 1940.

André BRETON.

L'art tragique de William Faulkner

FRAGMENT (1)

Imaginez un petit comté dans l'état de Mississipi. D'une superficie d'environ 3.000 kilomètres carrés, sa population se compose de 6.298 blancs et de 9313 noirs. Une petite ville se trouve au centre du comté. Autour il y a des collines couvertes de forêts de pins. Au nord et au sud le comté est délimité par deux rivières. Une route principale, qui longe le chemin de fer, le parcourt verticalement du nord au sud. Quelques routes transversales encore. L'agglomération principale est la petite ville déjà citée, mais autour d'elle, parsemées un peu dans tout le comté, il y a des fermes, des habitations, des plantations et des résidences particulières. Telle est à peu près la topographie de ce comté idéal, *Yoknapatawpha County* et de sa « capitale » *Jefferson,* où se passent la plupart des romans de William Faulkner, et dont il a, avec une précision méticuleuse, dessiné le plan dans un de ses ouvrages les plus importants, *Absalom, Absalom !*

C'est un aspect fort curieux que celui de cette petite feuille de papier, pliée, couverte de traits et de pointillés à l'encre noire, de petits cercles à l'encre rouge, anotés d'une fine écriture en rouge également, aspect qui ne manque pas de fascination pour celui qui s'est familiarisé avec l'œuvre de Faulkner. Car c'est là en quelque sorte le shéma, la synthèse de cette œuvre qui se présente à nous. Tel cercle nous

(1) Les passages qui suivent sont extraits d'une vaste étude consacrée à l'ensemble de l'œuvre de William Faulkner, étude que les circonstances ont empêché de paraître dans son intégrité.

indique en effet la maison où l'un des héros d'un roman de Faulkner fut tué, tel autre nous rappelle un pont qui fut enlevé par de fortes pluies, ce qui obligea tout un convoi funéraire à rebrousser chemin et à faire un grand détour avant d'atteindre le cimetière, tel petit rond enfin situe un monument qui est lié à l'angoisse d'un idiot dont la vie se déroule dans une frayeur presque perpétuelle, etc., etc.

S'agit-il de l'élacubration d'un maniaque, d'un amalgame de symboles ? Assurément non, car pour étrange que puisse paraître ce « supplément topographique » au roman *Absalom, Absalom !*, il n'en possède pas moins une haute signification. C'est en fin de compte d'une véritable révélation intérieure, d'un aveu intime, qu'il s'agit.

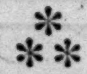
Il y a deux sortes de romanciers. L'un part de la réalité objective et l'analyse. Par ce processus il arrive souvent à un résultat subjectif. Les personnages de Balzac sont exactement ceux de la France de la première moitié du XIX[e] siècle, leur milieu aussi est parfaitement concordant et reconnaissable. Par l'analyse extrêmement poussée, générale, de tous ces facteurs, il se fait que Balzac atteint une vision forcément personnelle, que nul autre que lui n'aurait su donner. Mais il y a aussi le romancier du type faulknerien, issu peut-être de Flaubert (2), sujet à des phénomènes exactement opposés. Un tel romancier a d'abord *son monde à lui*, détaché à première vue de toute réalité palpable. Dans ses œuvres il opérera de façon *synthétique*, en reconstruisant ce monde devant nous. Peu à peu cette synthèse, qui part du particulier, nous fera entrevoir le général, l'universel. Le personnage ou le lieu *type* deviendront le type même d'une quantité de personnages et de lieux analogues. Cette sorte *d'intraversion* (qui chez le romancier prend des proportions vastes en meublant son monde intérieur de maisons, de chemins de fer, etc., éléments qui ne trouvent pas de place chez l'intraverti non créateur), prédispose l'artiste à une atmosphère spirituelle spécifique, qui est celle de la *tragédie*.

---

(2) J'entends surtout le Flaubert de *Madame Bovary* et non celui de l'*Education Sentimentale* par exemple.

A l'origine le roman était le contraire même de la tragédie, car il était alors roman de voyages, roman d'aventures. Dans le roman picaresque il ne peut y avoir de situation tragique par le simple fait que lorsqu'un héros se sent mal à l'aise, il change tout simplement de résidence et annule ainsi tout ce qui aurait pu l'incommoder. Le picado qui a fait des dettes ou commis un crime à Tolède, s'enfuit à Madrid lorsque sa situation risque de tourner au tragique. De même dans l'espace infini que créent les océans et les déserts dans le roman de voyages, il est impossible pour la tragédie de naître. Car celle-ci a besoin d'un cadre stricte, déterminé. Elle ne peut éclore que dans les limites d'un monde fermé, dans un cadre familier et synthétique, sous les yeux de « tout le monde », ce « tout le monde » étant la synthèse des personnages familiers et habituels. L'apogée de la situation tragique c'est le moment où le fait tragique s'étale devant ce « tout le monde », moment où il éclate aux yeux de cette masse informe et brutale que les Grecs représentaient par le chœur, élément qui, comme nous le verrons par la suite a ressuscité dans l'œuvre de William Faulkner. L'adultère de Madame Bovary n'aurait certes jamais eu des conséquences tragiques s'il n'avait pas été connu par tout une commune réduite et haineuse. De même chez Faulkner, nous voyons des situations, anodines d'abord, évoluer jusqu'au paroxysme de la tragédie, par le fait qu'elles rebondissent d'un coin à l'autre, sans pouvoir outrepasser les limites de ce vase clos, au centre duquel elles sont finalement condamnées à étouffer.

Telle est la signification de cette feuille de papier pliée que nous trouvons à la fin du roman *Absalom, Absalom !* Elle nous révèle le mystère premier de l'art de Faulkner, à savoir sa *possibilité* tragique.



L'appendice d'*Absalom, Absalom !* contient, outre la carte déjà citée, une chronologie et une généalogie. La première récapitule les dates des événements principaux du roman, la deuxième retrace en peu de mots l'existence de chaque personnage.

Inutile de dire qu'au cours du roman les événements ne sont pas relatés dans l'ordre établi par la chronologie et la généalogie. Une fois la lecture du roman achevée, l'on se demande même s'ils obéissent à un ordre quel qu'il soit. Et l'on est amené à constater que le roman et la chronologie n'ont au fond rien de commun. Une telle hypothèse n'est pas aussi paradoxale qu'elle peut paraître. Car l'ordre logique du discours et le déroulement chronologique des événements n'intéressent pas le moins du monde l'auteur d'*Absalom, Absalom !* En effet, le contenu du livre nous est transmis : premièrement à travers la mémoire d'une vieille fille, Miss Rosa Coldfeld, qui fait part de ses souvenirs à un jeune étudiant, Clémentin Compson, dont le grand-père connaissait le personnage principal du livre, Thomas Sutpen, et, deuxièmement, par les discussions de Clémentin avec son père et un autre jeune étudiant, totalement étranger aux événements réels de l'œuvre. C'est là un procédé synthétique, tel que nous l'avons signalé dans le paragraphe précédent, dont use Faulkner pour reconstruire devant nous le long passé.

Mais si la chronologie est incapable de nous donner une idée de cette vaste synthèse, elle s'avère significative à d'autres égards. Le fait même que Faulkner l'ait insérée à la fin de son ouvrage, impose la comparaison avec la carte que nous avons avons étudiée auparavant. Car c'est en quelque sorte une *carte du temps*, que dessine cette chronologie.

Le temps chez notre auteur a, lui aussi, sa structure particulière par le fait que Faulkner lui confère une qualité *spatiale*. Il joue le rôle d'une quatrième dimension. Si le temps ne se laisse pas dessiner comme une carte, l'on peut indiquer, comme le fait la chronologie, les événements. Ce sont eux qui meublent le temps, tout comme les maisons et les routes meublent l'espace. Dès lors nous nous apercevons de l'importance qu'assume *l'événement* dans l'œuvre de Faulkner. D'un côté c'est à l'événement qu'incombe la responsabilité principale dans l'élaboration d'une « histoire », d'une action, mais par ail-

leurs, il n'est que simple repaire dans le temps, tout comme tel endroit n'est que repaire dans l'espace. Il devient donc évident que la *suite* des événements sera déterminée par des principes tout autres que ceux de la chronologie. Effectivement l'art de Faulkner, où toute analyse psychologique fait défaut (3), ne nous rend un événement compréhensible que lorsque celui-ci est reconstruit entièrement, constituant alors la synthèse complète d'un grand nombre d'événements antérieurs. Il va de soi que l'ordre formel du roman peut exiger souvent la présentation de but en blanc d'une telle synthèse et que celle-ci pour être telle, exigera à son tour la reconstitution de tout ce qui l'a précédé. Ceci explique en fin de compte les inversions chronologiques si fréquentes dans l'œuvre de Faulkner.

Ce qui vaut pour les événements, vaut également pour les personnages. Nous verrons par la suite qu'un héros de Faulkner est toujours la synthèse de tous ses prédécesseurs. Cette sorte de présentation (car il s'agira de cela en dernière analyse), fait que les romans de Faulkner, outre leur qualité tragique, possèdent en plus un caractère nettement *épique*. Et c'est bien l'idée *d'épos* qu'évoque en nous cette chronologie dont les caractéristiques nous frappent de prime abord : « espace séculaire » de l'action (l'action du livre s'étend en effet sur une période de plus de cent ans), reconstruction par le procédé d'une narration qui tient compte avant tout de l'événement, d'un passé lourd de fatalité, chargé d'une signification mystérieuse qui, dans la mesure où elle se dévoile à nous (car elle ne se dévoile jamais complètement), éclaire d'une lumière spécifique les éléments qui ont servi à la constituer.

Jetons encore un coup d'œil sur la carte annexée au volume *Absalom, Absalom !* Dans un coin de cette carte, nous voyons un petit cercle à l'encre rouge qui indique cette *Maison du Vieux Français*, où se noue la tragédie de *Sanctuaire* (4). La fine écri-

---

(3) Cf R. N. Raimbault, Préface à la traduction française de *Treize Histoires*.

(4) *Sanctuaire* est la sixième œuvre de William Faulkner. Ce roman, traduit en français par R. N. Raimbault et H. Degove (Gallimard 1934) a paru en 1931.

ture de Faulkner nous précise, en outre, qu'un certain Flem Suopes se débarrassa de cette maison en la vendant à deux paysans du Sud-Est du comté de Yoknapatawpha. Au centre de la carte, encore, le petit rond qui indique la banque du vieux Bayard Sartoris (5) porte le commentaire suivant : « Banque du vieux Bayard Sartoris qui fut cambriolée par Byron Snopes, et dont Flem Snopes devint le président plus tard ».

Il est donc absolument clair que bien avant d'avoir écrit *The Hamlet* (6), le monde intérieur de Faulkner contenait déjà toute la famille des Snopes, qui y vivait d'une vie intense, puisque certaines de ses actions étaient déjà prévues.

Et nous voici directement mis en contact avec le mystère fondamental de la personnalité de Faulkner. Véritable intraverti, l'existence de son monde intéreur, *déterminé dans tous ses détails,* est antérieure à son travail créateur. Et ce travail créateur doit être considéré comme la libération continuelle d'un poids qui oppresse William Faulkner. Avec chaque nouvelle œuvre, il décharge une partie de ce ballast intérieur. Détachée de son auteur, l'œuvre vit de sa vie propre, mais n'étant qu'une partie d'un tout, elle reviendra obséder celui qui se croit libéré. Effectivement, il est impossible pour Faulkner de se libérer complètement et c'est ce qui explique peut-être sa prodigieuse fécondité. Et cette impossibilité ne vient pas seulement de la richesse de son monde, mais surtout de ce que chaque nouvelle œuvre, en ôtant un poids, en ajoute un autre. Chaque nouvelle œuvre débarrasse Faulkner d'un certain nombre de personnages et de situations qui demandaient à être précisées. Mais en même temps, elle engendre toute une foule d'éléments nouveaux, qui à leur tour demanderont à être exprimés. La tragédie est infinie, car quelque part il y a toujours un survivant qui, de par ses origines tragiques, porte en lui les germes

(5) Voir le roman *Sartoris* (New-York 1929). (Gallimard 1937).

(6) *The Hamlet* (New-York 1940) est la dernière œuvre de W. Faulkner. Nous ne connaissons cet ouvrage que d'après quelques commentaires de presse. Il se trouve que ce dernier roman est consacré essentiellement à la famille des Suopes qui ne faisait que des apparitions sporadiques dans les œuvres précédentes.

de nouvelles catastrophes. L'œuvre de Faulkner ne peut donc pas connaître de fin. A chaque nouvelle tentative d'approcher le but, celui-ci s'éloigne. Condamné à vivre éternellement avec ses obsessions, notre auteur doit essayer tout le temps de s'en délivrer.

C'est ainsi qu'il devient créateur. Mais c'est aussi dans ce destin sans issue que réside la véritable tragédie de William Faulkner.

René LEIBOWITZ.

La descente aux Enfers

(Fragments de mémoire d'Orphée)

1 *Je me souviens d'assassinats dans la mémoire*
de froides profondeurs d'alcôve et de sommeils
vertigineux (l'œil grand ouvert sur ses abîmes
le souffle à perte de durée crevant l'azur).
L'ombre glacée des mains périt sur la paroi
le pied cède ou le ciel peut-être on ne sait pas
et l'immobilité explose ainsi qu'un arbre
la tête en bas et dirigée selon le sang
tandis que l'Autre ciel lucide me regarde :
quelle hâte d'être la lame au fond des chairs
et pénétrée de douces chairs jusqu'à la pointe
où bourgeonne la Mort, de tuer ! le néant
est le prix du plaisir cruel de se connaître
et la lame ne peut se connaître qu'en tuant.

2 *Ce lit, les marées immenses de l'amour*
l'avaient bouleversé tant de fois jusqu'aux astres
jetant les draps ruisselants d'ombre et de sang
sur les montagnes tièdes et bénies [*frais*
dernier pays entrevu dans un adieu
lointain comme une flûte errante (c'était Elle
suave submergée par la Mort et qui pleurait).
Je fus soudain à la proue noire du naufrage
le son s'était mué en mer, et le grand cri
coupable de la victime était en moi
je le sentais me crier dans l'abîme
la profondeur à fleur de peau me hérissait :
au bas de l'infini j'étais damné j'étais
Son corps couché dans un désordre de tentures,
répandant son affreux secret avec son sang...
Ce fut alors un abandon de toute l'âme
et chute illimitée ! la fluide nuit de fer.

3 *Derniers témoins de la cruauté spirituelle*
(en ce lieu de nature et de Mort) s'érigeaient
des dents d'une blancheur si dure et d'un accent
si farouche, que la seule haine peut comprendre
la morsure de ces dents au cœur de tout.
Surnaturelles, avec des noms de tours ou d'anges
ascendantes suivant les cercles du secret
et possédées de la fureur de l'indicible
qui tue pour délivrer le vide en un cri pur,
elles jetaient au ciel une cité, un orgue
un vertige d'audacieuse aridité.
Toujours plus hautes dans l'extase et toutes nues
dans la chair jamais assez nue assez tuée
terrible était leur hiérarchie de sang céleste
mais très tendre la dent finale dans le cœur
pour qui savait souffrir.

4 *Un homme descendait la pente de sa mort*
de nuit, et l'ineffable tremblement
de son âme communiquait à toute l'ombre
son doux savoir crépusculaire : les contours
du monde ancien mouraient en ondes invisibles
et le passé s'alanguissait dans le futur.
Heure entre vie et mort heure brève des larmes
trop bienheureuses pour jamais être versées
larmes qui sont les yeux de l'âme, où se révèle
la splendeur évanescente du néant...
« Je vois ! ce ne peut être dit de l'extérieur
car la force des yeux est intérieure aux choses
le regard est le fruit le plus lourd et secret
que la chose ait mûri en son été aveugle
toute beauté n'étant qu'une attente comblée
après laquelle la seule mort est désirable. »

5 *Un homme regagnait les bas-fonds de sa vie*
au petit jour des années grises que le sang
ne percerait jamais de ses couteaux d'aurore
hélas ! cet homme nu inconsolé vivant
courait vers le soleil impuissant : une meule
tournait en lui folle d'ennui — c'était son cœur. —
et ses pensées souillées de sueur et d'ordure
il les voyait s'en aller au ruisseau
il les sentait se mêler à la terre,

par toute la douleur de son corps il savait
combien la terre était intime à sa détresse
et dans la vase du soleil il enfonçait
avec le poids d'amour et d'ombre d'une pierre.
Mais toujours il était debout sur le pavé
de quelque rue inavouable en pente obscure
la terre était toujours aussi dure à ses pieds
ses pieds toujours aussi cruels envers la terre.

6 *Cette porte qui bat sans fin dans les années*
une femme en éternité se tient derrière
immobile, les mains sur les seins mutilés
déchirée de fougères noires et de nuées.
Son corps est transparent au songe et sa pensée
occupe les hauteurs suaves. Elle est sombre
ou bleue, selon l'éloignement de la durée.
Nul ne connaît la plaie secrète de l'air nu
ni le cœur tout au bout des longs couloirs d'an-
[goisse
autre qu'Orphée : il vient. Cette femme n'est plus
dès qu'il pose le pied sur son ombre invisible
qu'une bouche de mort un appel de la Mort
résolu en un ciel glacé superbe et calme
sur des arches par un fond d'arbres immensifiées
des escaliers profonds dont les accords prolongent
le silence penché en verdure et en pleurs
aux jardins de science amoureuse qu'Orphée
descelle enfin ! par la vertu des mots coupables.
Et le crime d'un tel sublime qu'il faudrait
l'éternité pour méditer sur son audace
s'ordonne dans le sang et souvenir d'Orphée
en ce dédale de ciel dur et d'eaux muettes
ville aveugle aux maisons sévères et fermées
sans fenêtre sur la ténèbre qu'une plaie
nocturne, d'où l'œil plonge en l'étendue entière

le sexe à l'infini s'étage sur la mer.

7 *La statue double fascinante-fascinée*
s'avance avec rigidité contre Elle-même
je ne te comprends pas (dit-Elle) et je me hais
de t'aimer et me sentir nue en ta voix noire
je ne me comprends pas d'être si près de toi
que je garde le sceau de ton corps sur mon sexe

et que mes membres sont les fleuves de ta mort.
Mais (demande la voix) où est la bien-aimée?
rien ne répond sinon la profondeur pensive
de l'écho qui redit : où est le bien-aimé ?
Et jamais la statue de soi ne se délivre
car elle est homme et femme inextricablement.

8 *Le silence à la nuit éloigne les nuées*
un lourd rideau d'inertie et de vie
se fend. Assomption par la ferveur du pied
qui rejette la terre à son opacité
sous l'eau mouvante pesamment de la lumière.
L'esprit cherche le seul néant à respirer
sa vêture de chair cache les seins de l'ange :
l'espérance cilice aux reins il faut monter
ou tomber, maintenant que le pied ne repose
que sur l'obscur regard de grâce immérité.
Transfiguré aux mains de sang de la victime
Il reste un ciel d'étoiles sombres renversé
qu'il faut saisir et redresser dans la justice
avant que le sang ne périsse déserté
car dieu juge à leur sang et victime et coupable
et l'hosanna final est Sang réconcilié.

Pierre EMMANUEL.

Oribasic

Bientôt toute terre dansera lorsque Bromios de montagne en montagne conduira son cortège.

Ce saint est un saint fort sympathique et fait pour tous. On ne sait pas au juste s'il s'agit d'un compagnon de Charlemagne ou d'un petit berger manchot dont la main repoussa en témoignage de l'exactitude de ses dires, ce qui enleva au prieur du couvent tous ses moyens de contradiction. Il a aussi quelque chose de commun avec le doux et terrible Iacchos qui court les montagnes à la tête des thyases dansants et pressure pour les hommes le vin qui allège le fardeau toujours douloureux de l'individualité.

Je me suis mêlé à son thyase, j'ai pris part à son cosmos et à l'oribasie sacrée sur un Cithéron d'occident. Rien ne manquait à ces dionysies, sauf une partie de la phallophorie et les sources de lait et de vin jaillies miraculeusement sous les thyrses des Ménades.

Dès minuit, la trompette réveille la petite ville d'où partent, sac au dos, des groupes de jeunes gens, que les autos et les cars rejoindront au pied de la montagne. Puis l'on monte jusqu'à un pré où des bergers offrent le café, puis, à travers une forêt de pins, jusqu'à la petite chapelle qui s'élève près d'une font sainte, au pied du pic, au milieu de champs de rhododendrons semés de rochers gris. Chacun ramènera d'énormes bouquets des fleurs rouges de ces arbrisseaux étalés au ras du sol, comme aussi des grappes violacées des grands lis martagons. Naguère les fidèles les tressaient en couronnes et redescendaient de la sainte montagne le front ceint comme celui des Bacchoi décrits par Athénée.

On sort le saint de bois doré sous l'aspect d'un berger romantique aux bras cassés ; on l'installe parmi les rhododendrons sur une table, devant la

chapelle qui se remplit de barriques, de miches, de jambons et de fromages.

Les prieurs ont en effet monté à dos de mulets, jusqu'à ces deux mille mètres, les provisions nécessaires. Ces deux prieurs, un pour la ville et un pour la campagne, élus chaque année après une messe, font tous les frais de la fête, doivent nourrir et abreuver tout le jour près de deux cents personnes; deux prieuses les secondent et s'occupent plus spécialement des offices religieux. On ne peut être prieur qu'une fois dans sa vie; l'ensemble des prieurs successifs constitue la confrérie, qui a son règlement, son livre d'or et ses indulgences.

Chargés du prêtre, des ornements et de la pierre de messe, deux mulets sortent du bois, traversent un petit ruisseau, arrivent devant l'autel. La messe commence devant une foule à la fois pieuse et dissipée comme il convient en un tel jour. La messe est dite. Le sermon répond à la question : qu'êtes-vous venus chercher au désert ? *Ducam animam in solitudinem et loquar ad cor ejus... Fundamenta ejus in montibus sanctis.*

Sur des branches de mélèzes allumées entre trois grosses pierres chauffe le café. Les distributions commencent de pain, de jambon, de fromage, de vin et d'eau de vie ; celle-ci coule des gourdes, celui-là de nombreux arrosoirs aux becs desquels chacun présente et représente sa tasse. La grande beuverie commence, en tous les sens, littéral, anagogique, mystique même; l'ivresse du vin s'ajoute à celle de la fatigue, à celle de l'altitude, à celle d'une ferveur qui tresse sa chaîne à travers les millénaires, car cette place fut certes un des hauts lieux où les générations se succédèrent pour chercher l'Esprit qui fait bondir les montagnes, pour sentir le contact de la réalité vivante support de toutes les vies, pour trouver l'ivresse dansante qui permet de supporter et de dépasser la vie.

Tandis que la masse reste aux alentours de la chapelle, cueille des rhododendrons et prépare le festin de midi, les plus courageux grimpent vers le sommet avec un jeune prêtre. Il n'y a plus ni arbre ni herbe, rien que des pierres, du soleil, des trous de marmottes, du ciel et du vent. Au sommet, près d'une colonne de pierres, que chacun doit hausser en y ajoutant la sienne, une autre chapelle parfaitement primitive : un pronaos, cour ouverte devant

une hutte cubique en pierres sèches où la neige vient à peine de fondre ; sur une planche, un morceau de bois dur de près d'un mètre de haut, grossièrement travaillé ; le saint a cette fois la forme d'un guerrier cuirassé et casqué avec une corde d'ermite aux reins et les mains toujours coupées. Les quelque trente ascensionnistes se forment en cortège; la prieuse prend la longue statue, le curé prend la croix et l'on tourne trois fois autour de la chapelle cubique, dans le sens solaire et propitiatoire du swastika bénéfique, en chantant le cantique du saint puis le jubilant et dansant *Iste confessor*.

Ici s'arrêtent les rites contemporains, avant les grandes agapes. Il y a peu d'années, on allait plus loin. En suivant les crêtes, en dépassant deux autres pics, en traversant un névé, on arrive en vue d'un lac posé dans l'orbite géante de monts dénudés comme un œil de cyclope braqué vers le ciel, son azur, ses astres ou ses nuages, éternellement fixe. Cette flaque glauque enchassée dans les pierrailles lunaires saisit au cœur dès qu'on l'aperçoit. C'est le réservoir toujours renouvelé de la vie du pays, et son eau venue du ciel passe pour alimenter toutes les sources de la région. La formule de la bénédiction dont il était l'objet fait allusion aux eaux qui s'infiltrent dans les monts pour en rejaillir en fontaines fécondantes.

Car le lac devrait être béni. La procession devrait s'y rendre. Mais les jambes d'aujourd'hui, depuis que tout le monde va en auto, ont moins de courage, et peut être le clergé a-t-il peur de paraître tolérer les « superstitions ».

— Je ne vais pas souvent à la messe, me dit un vieux qui a tenu à monter avec sa femme jusqu'à ces deux mille six pour « sortir » le saint, mais je ne dis pas que je ne crois à rien. On prétend qu'il y a moins de foi aujourd'hui, mais ce n'est pas toujours la faute des gens. Le clergé ne fait pas tout ce qu'il devrait. Ainsi, dans ma jeunesse, on allait au lac de la montagne; on faisait bien les choses. Puis on est allé jusqu'à ce deuxième pic et l'on s'est contenté de le bénir à trois kilomètres. Maintenant on ne le bénit plus du tout. Etonnez-vous que tout ne tourne pas rond.

Et j'apprends que quand l'été est par trop sec des paysans prennent encore parfois l'initiative de sortir le saint de sa hutte de pierres pour aller le plonger dans le lac.

Il y a aussi la « source du curé », un filet d'eau, au bas du névé qui couvre un petit col d'un toit blanc à double pente. Il est de tradition que le prêtre y boive. Il n'y a pas bu cette année. J'y ai bu une gorgée, mais sans avoir la prétention d'accomplir efficacement le rite.

Je connais un autre lac, habité par les génies, où les hommes de la procession jetaient des pierres en poussant des hurlements pour signifier quelque chose à quelqu'un. La coutume s'est perdue depuis une trentaine d'années et le canton se dépeuple rapidement.

S'il n'y a plus vers le lac solitaire de procession en forme, des groupes n'en vont pas moins vers son mystère et l'on voit des bandes de jeunes gens courir sur les crêtes, chantant et sautant de rocher en rocher avant de redescendre pour le repas des prieurs.

Ceux-ci continuent à bien faire les choses. Autour du drap jeté sur l'herbe, table de la confrérie, ils ont invité cette année généreusement tous ceux qui veulent venir. Des jeunes filles font circuler des plateaux chargés de viandes ; des jeunes gens passent avec leurs arrosoirs pleins de vin. Puis l'on proclame solennellement les prieurs élus pour l'année prochaine, on distribue le pain bénit aux confrères, on chante encore le cantique du saint et l'on s'égaille pour aller danser dans l'un des hameaux du pied de la montagne sur une aire de ferme où traîne encore la meule de pierre cylindrique à dégrainer le blé.

Emile DERMENGHEM.

Les Habitants de la Terre

Nous sommes seuls avec une poignée de terre, ..
Seuls avec le secret dont nous étions jaloux,
Dont nous parlions à voix basse, entre initiés.
Celui qui n'était pas pour les hommes de la rue
Ni pour ceux qui partaient à la recherche d'autre
[chose.
Et nous fermons les poings pour protéger encore
Du soleil et du vent, ce brin de terre
Que nous avons arraché aux racines qui plongent
[trop bas.

Nous sommes seuls parce que la terre se déchire
Pour accomplir sa promesse véhémente
Et que nous fuyons depuis toujours loin des plaies
Qui saignent sous ses doigts,
Parce que nous craignons la fosse et le piège
Et que les chemins descendent vers les eaux lourdes
Immobiles dont les odeurs pourraient nous plaire,
Parce que nous avons appelé à voix haute
Le soleil noir et que sa flamme a dévoré
La laine de nos tentes.

Toutes les maisons sont fermées
Et personne n'y entre plus,
Les cris retentissent dans la rue
Parce qu'on ne trouve plus de vin.
La terre est maudite avec nous
Ceux qui l'habitent s'abandonnent
Au péché, ceux qui la cultivent
Sont insensés et très peu d'hommes
Y demeurent.

Qui respirait la terre au bord d'une fontaine ?
Notre cri, impossible après ce long silence
Notre cri sans écho l'a réduite en poussière
Et nos pas l'ont brisée.
La rue déchirée, le cri monotone des pierres,
Le toit est le manteau durci de notre peur,
Le ciel craque comme un bras qu'on écrase dans
[la lueur
Future de la cendre jetée d'en haut sur nos prières.

Et voici que les murs écartelés nous abandonnent
Et les vieux mots, la fleur, le parfum, le sourire.
La toiture est trouée. Les flammes qui montent.
Les flammes, le ciel noir et plus rien d'autre qui
[soit sûr.

Ceux qui ont peur ont repassé sous le portail
Blessés comme une bête domestique, ont retrouvé
Leurs vieilles rues ouvertes et pénétré
Dans la maison redoutable habitée par l'ombre.
Ceux qui fuyaient devant l'incendie des récoltes,
Ceux qui étaient la figure de leur brasier
Et le chant de leur peur
Et le vent qui les poussait à leur rencontre
Comme il pousse l'un contre l'autre deux voiliers,
Ceux-là qui restent seuls dans la ville détruite
Elèvent leur voix au-dessus des choses mortes
Et leur parole a pris l'apparence du feu.
Ils sont ceux qui ont peur et que leur peur habite,
Ceux qu'elle a parcourus comme une sève droite
Et qui se sont soumis à des fantômes ressemblants
Sur les chemins qui menaient quelque part dans la
[campagne,
A des rives de nuit, à des étangs,
Des landes traversées par le souffle des bouches
Tristes, qui répétaient des choses incroyables.

Alors ils ont voulu savoir, Ils ont voulu se souvenir
Et retrouver dans les ruelles encombrées
Les traces antérieures à leur départ.
Les mêmes lampes allumées au flanc des avenues
[de l'hiver
Eclairent autrement les visages, durcissent
Autrement les pavés et les flaques étroites

D'où l'apparence d'un regard se lève
Comme un vieillard qui dit sa dernière sentence.
Et les miroirs n'ont pas bougé.
O visage de sœur
Attentive, terre qui veillait pour nous sous la lampe
Reconnais-tu les pas de ceux qui revenaient ?
Les objets familiers ont conservé leur grâce
Et les collines d'air leurs épaules de soir.
Toi, tes courbes silencieuses, ton corps humide
De vin, tes grappes bouleversantes et soudain
Parvenu à l'extrême connaissance de soi,
Le chant que tu poussais hors de ta nuque, comme
[un arbre.

Eux sont les arbres prometteurs de fruits plus doux
Que les pierres anciennes,
Le geste de l'homme qui marche en ramenant
Sa pèlerine sur les yeux devant l'orage.
Ils sont la vigne qui languit et l'odeur agréable
Des festins accompagnés de harpes et de danseuses
Et les gardiens de la doctrine pure
Accessible seulement aux objets, qui ont une exis-
[tence réelle.
Ils sont les habitants de la terre, les feux
Qui s'allument de proche en proche
Dans la campagne repeuplée
Comme les messagers de la bonne nouvelle
Se relaient, le dernier tombé vivant aux pieds
De la figure immense.

Arrêtés par la mer, ils jettent de grands cris
Parce qu'ils savent que les mêmes attendent de
[l'autre côté
Le secret dont ils sont les vieux dépositaires
Et qu'il doit être aux vents livré, comme un cheval.
Ils jettent dans la mer ce qu'ils avaient gardé
Et, pour les habitants des îles de la mer
Se dépouillent, nus désormais avec les pierres,
De leur chant qu'ils avaient gardé comme un man-
[teau.
Alors les répondants prêtent l'oreille et s'avancent
Sur leur rivage parallèle pour entendre
Ce chant, cette goutte d'eau sombre qui vient de loin.

Jean TORTEL.

Battements

SUR LE REVE

On peut *étendre* les limites du réel en pressentant ou percevant par contact direct un prolongement à ce réel que l'inadaptation habituelle de nos sens nous cache encore. De ce qu'une chose nous est invisible il ne s'ensuit pas forcément qu'elle n'existe pas. Mais ce prolongement doit toujours partir de l'acceptation du concret, dans l'état actuel de nos sens d'être vivant : d'un état de fait. Le mécanisme du rêve éveillé qui consiste, avec ces mêmes sens à brouiller les valeurs, à donner le pas à l'imaginaire sur le réel me semble un procédé littéraire, c'est-à-dire de seconde main, fabriqué par l'intelligence, et vain, étant donné que l'imaginaire est fait d'éléments désordonnés du réel et qu'en changer l'ordre est une opération arbitraire de l'esprit qui ne fait pas avancer dans la perception d'un réel plus étendu. C'est seulement brouiller l'ordre des cartes et non en ajouter.

On avance en profondeur, en étendue, en partant d'un point connu, en aiguisant ses sensations jusqu'à percevoir ce qui peut être encore imperceptible à d'autres — ou par les bonds de la révélation mystique dans laquelle la raison n'intervient que fragmentairement.

Le rêve, dans l'acception usuelle de ce mot est une opération stérile de l'esprit où la grandeur de la réalité, quelles qu'en soient les limites entre pour peu de chose.

On peut étendre indéfiniment le champ du réel mais le processus du rêve le truque sans l'étendre. Il assigne même à ce nouveau réel les limites des com-

binaisons de l'intelligence alors que c'est peut-être au-delà d'elle que commence un champ nouveau de prospection. La fabrication arbitraire d'un autre réel est soumise à une opération intellectuelle qui fait partie du réel mais ne l'épuise pas.

Ceci contre la soi-disant poésie du rêve — état statique qui, tout en se donnant l'illusion de la création, accepte cependant les données des apparences, de la morale, des sentiments, toutes créations de la raison humaine et n'avance pas dans la saisie plus profonde des grandes forces actives, peut-être magiques, de la réalité.

L'AMOUR EST A REINVENTER

Conception erronée de l'amour — immolation de l'être, noblesse de la douleur, donner sans recevoir, etc...

L'amour est essentiellement un échange de forces. Une fatalité déchaînée par le choix, qui reste, lui, le grand mystère, mais cet échange est le principe même de l'amour.

Consentement mutuel, fût-ce, et par un accord tacite, à ce que l'un donne plus qu'il ne reçoit, ou le contraire. Equilibre — symbole de la balance, l'un des plus vieux de l'humanité. Dans le cas où l'un des deux refuse l'envahissement, soit actif, soit passif, il me semble impossible que ce phénomène de pénétration mutuelle qu'est l'amour puisse subsister.

Reste, chez celui qui n'est pas aimé, le sentiment d'une certaine déformation dans le sens de la douleur, consacrée par des siècles d'idées morales : dignité de la souffrance, noblesse de la fidélité, liée au sens obscur d'une certaine continuité de l'être, évidente, mais déviée, grâce à la fausse conception du grand amour malheureux.

Pour l'être qui a vraiment senti ce qu'était cet échange, intrusion à la fois du fatal et du consenti, du volontaire et du donné, point d'équlibre de tout état profond, de toute inspiration (art, mystique, réalité) la question de l'amour malheureux ne se pose pas, car l'amour qui n'est plus cela perd fatale-

ment son efficace, donc son pouvoir de faire souffrir. Cette conception, à quelque degré que ce soit est possible, (il n'est que d'y prétendre) et remplacerait avantageusement dans le cœur des jeunes filles le dangereux poncif de l'amour malheureux.

Dans l'accord physique (ce genre bas !) il est communément admis qu'un certain échange intensifie le plaisir et même le conditionne. Un désir, si grand soit-il, résiste mal à la froideur de l'autre.

L'âme serait-elle donc moins subtile, moins ambitieuse, moins courageuse que le corps ?...

Parvenu à un certain degré de libération on peut admettre qu'un être n'ait plus besoin que de donner car il ne *peut* plus recevoir, n'étant plus sur le plan de l'échange. Mais cette libération même implique alors un état de bonheur tel, qu'il égale et remplace celui de l'amour.

On pourrait admettre aussi qu'une très grande intensité de sentiment liée à une égale intensité de clairvoyance et à un pouvoir éventuel de détachement qui est proprement celui de la vie, donnerait celui de retenir indéfiniment l'amour. Il n'y a donc à redouter que sa propre faiblesse ?

D'UN CERTAIN DESTIN INTERIEUR

Il y a autour de certains êtres une « zone neutre » qui les isole, quel que soit l'empressement et le naturel qu'ils mettent à se mouvoir dans la réalité, si tragique soit-elle, et quelle que soit la simplicité de leurs rapports avec le monde extérieur.

L'auréole des saints, l'aura des spirites, l'aire dans la campagne, ce rond libre autour du blé nourrisseur. Champ de silence inviolable.

C'est là un des signes les plus palpables, si l'on peut dire, d'une libération intérieure et qui crée, au sens littéral du mot, une *distance* entre ceux qui le portent et « les autres ».

Cette zone de liberté est toujours figurée par un cercle. Symbole de la rotation universelle, des cycles de vies où nous sommes entraînés et dont, à partir d'une certaine prise de conscience dans la

durée, le *signe* s'enroule autour de nous, nous éclaire et nous isole, dans la mesure même où cette conscience nous oblige à une identification plus complète avec un réel qui n'est que la figuraton constante de l'éternel. Le vrai vivant ne serait-il pas celui-là qui perpétuellement s'offre au présent sans rien réserver de lui-même, mais l'auréole autour de lui le garde, quelle que soit son audace à brûler, si bien que la mort non plus que la vie ne peuvent entamer la *distance* qui l'entoure, zone de liberté qui l'éclaire et le porte en avant. Il est à remarquer que l'auréole des saints, l'aura des initiés, le « signe » autour de certains êtres coïncide avec un air de *jeunesse,* que les années n'entament guère, puisque le temps des hommes est ramené, pour eux, à une simple mesure qui ne les régit que momentanément et par rapport à un seul point de la durée.



Le déroulement de la vie, avec ses alternatives de tragique ou de repos, de réussite ou d'adversité agit peu sur celui qui obéit à un destin intérieur, dont tout l'effort doit être de trouver et d'obéir à l'*essentiel* qui est d'accord avec ce destin. Dès lors tout événement extérieur, si tragique soit-il, le trouve prêt. Prêt, c'est-à-dire naturellement enclin à y participer dans la mesure de ses moyens humains, mais ne pouvant être ni surpris ni détruit par lui. La surprise indiquerait, en effet, un manque de réflexion, de prévision, de « voyance », la destruction serait absolument incompatible avec un état dont la raison d'être dans le temps humain est de retrouver à travers l'intensité, le mouvement de chaque instant vécu, l'immobilité du permanent.

Le désarroi des habitudes rompues, la perte des occupations dérisoires qui remplissent le plus souvent l'existence, autant de raisons de paniques qui, dans bien des cas et pour beaucoup, sont plus authentiques que la participation aux catastrophes universelles. Toute vie qui obéit à un ordre profond le conserve quelles que soient les conditions extérieures et quel que soit son dévouement à celles-ci.

Certains êtres qui font généralement profession de

grandeur, de désintéressement, de détachement, sont *terrassés,* disent-ils, par l'atrocité de certains événements, mais ils n'ajoutent pas que l'événement le plus infime a sur eux la même prise, le même pouvoir de désagrégation. Que dire d'une grandeur à ce point vulnérable ?

D'autres, et ce sont souvent les plus mêlés à la vie, les plus actifs et les plus simples, opposent à elle, quelles que soient ses conditions, une puissance égale. Participation et détachement, action et domination de l'action. Engagés tout entiers dans chacun de leurs actes, soumis à eux en même temps que libres, ils sont toujours livrés, acceptant le risque d'une destruction dans le temps mais niant celui-ci au bénéfice d'une durée sans limite dans laquelle les contrastes se rejoignent, perdent leurs particularités pour n'être plus que des aspects différents d'une même nécessité.

DES RAPPORTS HUMAINS

Il y a un pouvoir plus fort que celui de l'argent, de la gloire, ou de l'intellligence, et que j'appellerai *pouvoir vital.* Certains êtres agissent autour d'eux à la manière des sourciers. Ils sont les révélateurs des forces cachées qui, à leur appel, surgissent du plus profond de la matière ou de l'esprit. Ils décèlent ces forces, font sourdre les sources et déferler les vagues de fond. Autour d'eux la vie s'intensifie sans effort. Ils favorisent chez les autres une certaine éclosion de ferveur qui devrait être la condition naturelle de toute vie, et que peut-être l'organisation sociale et morale des sociétés tend à étouffer. Ennemis de tout conformisme, fût-ce le plus noble ou le plus *nouveau,* ils agissent par leur présence à la manière d'un catalyseur. Ils modifient, font apparaître chez autrui des combinaisons différentes, nouvelles, inattendues, dans la mesure où eux-mêmes demeurent plus nettement déterminés et, pourrait-on dire, inchangeables.

Ces êtres-là sont parfois étonnés (quels que soient leurs rapports humains) de retrouver toujours au-

tour d'eux le même climat, mais c'est parce qu'ils créent ce climat et que quiconque les approche le subit fatalement et s'y adapte dans la mesure de ses moyens.

Cette ambiance de ferveur que j'appellerai ennoblissante n'est nullement liée à des idées morales de bien ou de beau. Elle peut fort bien s'allier à l'indifférence, à la cruauté, et, dans l'amour, à l'inconstance et à l'oubli. C'est une qualité particulière de l'individu qui s'exerce par contact direct et qui fait que, devant lui, et par lui, chacun découvre en soi des possibilités d'exaltation, d'intensité ou de force souvent insoupçonnées.

« Le véritable poète est celui qui inspire beaucoup plus que celui qui est inspiré » a dit magnifiquement Paul Eluard, et je trouve là en effet, bien plus que dans les mots, l'action significative et proprement magique de la poésie. Ce pouvoir s'avère particulièrement puissant dans la volupté qui favorise toute action directe d'un être sur un autre.

Quelle que soit la nature de ceux qui approchent ces privilégiés, tous subissent là le *charme* à l'état pur, le philtre qui agit généralement dans le sens d'un approndissement de l'individu et le ramène aux grandes lois d'attraction et de rayonnement qui favorisent l'éclosion tant spirituelle que matérielle de cette force mystérieuse si souvent déformée qu'est l'amour.

DE L'IDEE DE TEMPS

Il y a le temps des arbres, le temps des fourmis, le temps des étoiles. Ne puis-je donc pas *créer* le mien où soit admise l'abolition d'une certaine durée et de sa limite « mort » qui, en définitive, est notre unique point de repère, avec celui de notre naissance. Mais si ma naissance n'est pas un commencement, ma mort n'est pas une fin et je suis libre *d'être,* ici, là et ailleurs sans que des comptes dérisoires de mois ou d'années fixent un arrêt à ma ferveur qui elle aussi *est,* sans fin.

Pour ma part je ne souffre aucunement du dit écoulement du temps. Je ne le sens pas, je n'y par-

ticipe pas, étant perpétuellemment dans le présent, nullement liée au passé, mais toujours libre de lui ou du moins l'intégrant au point qu'il participe *en* moi au présent perpétuellement vécu.

J'ai l'impression de vieillir lorsque j'imagine ou que je me souviens — c'est-à-dire lorsque j'accepte une chronologie dont, héréditairement et par observation je connais le terme, qu'une habitude ancestrale lie à celle de l'angoisse, et dont l'imagination, l'attente, amène forcément une diminution d'ardeur, de jeunesse, à mesure qu'approche ce terme attendu.

Mais si, pour moi, la mort n'est qu'un *changement d'état,* souvent moins douloureux que d'autres états de notre vie temporelle, et si vivant toujours dans l'instant, je supprime l'angoisse de l'attendre si, niant la mémoire je ne me vois pas autre que je ne suis à l'instant perpétuellement nouveau de ma vie, je suis en effet nouvelle, au vrai sens du mot, c'est-à-dire, instantanément adaptée à un état différent, ce qui est la négation même de la vieillesse (qui ne sait pas re-vivre,) et supprime le pire de ses inconvénients qui est justement un manque d'ajustement entre l'idée du temps extérieur et de notre temps individuel.

Vivre dans le présent, c'est s'accepter tel que l'on est à l'instant même, sans comparaison, puisque comparer suppose le souvenir d'un état différent. Par conséquent rester harmonieux et neuf dans chaque parcelle de la durée, sans l'angoisse que donne la mémoire du passé ou l'imagination de l'avenir.

C'est réconcilier l'idée du temps — écoulement et celle du temps — éternité.

C'est concevoir l'unité.

Dès avant la mort, que j'appelle un changement d'état, la vie intérieure de l'homme, sa personnalité se manifeste par des états différents, le plus souvent discontinus qui, tous ont leur temps particulier.

Ne pourrait-on concevoir le temps comme une sorte de corollaire de la vie individuelle dans lequel chacun, selon ses moyens, trouverait sa liberté ? et qui serait plus vrai, étant éprouvé par chacun selon ses possibilités. Ramener la notion du temps à un point de vue concret et à la fois mystique de contact direct.

Thérèse Aubray.

Chroniques

LA PHILOSOPHIE VIVANTE

A PROPOS DU LAUTREAMONT DE BACHELARD (1)

Le livre de Bachelard est le troisième d'une série consacrée à l'essai d'une *psychanalyse de la culture* — ou plutôt, car la psychanalyse est prise par l'auteur en un sens assez peu classique, d'une analyse des bas-fonds, des zones profondes, des sources motrices et instinctives du fait culturel et poétique. La *Psychanalyse du Feu*, second livre de la série, tentait de fournir les bases « d'une physique ou d'une chimie de la rêverie » afin de « préparer des instruments pour une critique littéraire objective dans le sens le plus précis du terme ». Le livre sur Lautréamont sert d'illustration à ce vaste et attachant dessein. Il prend pour base l'œuvre de Lautréamont, préfacée excellemment par Edmond Jaloux, telle que nous la présente, avec le maximum de soins et de rigueur, l'édition préparée par José Corti. C'est une fine et louable initiative d'éditeur que celle qu'a eue Corti d'éditer à la suite des œuvres de Lautréamont, l'analyse puissante et si prodigieusement intelligente de Bachelard.

C'est un ouvrage capital et, ce qui est mieux : extrêmement fécond. Il est impossible, dès maintenant, de prévoir l'influence qu'il exercera sur la psychologie de l'art — mais le lecteur ne peut que la lui souhaiter de tout cœur. Rien de meilleur n'a été écrit en la matière, sous un angle si nouveau, avec une intuition si juste et un outillage si rigoureux. Mais une personnalité forte à ce point, ne pouvait se résoudre à ne nous faire part que de sa seule intuition ; il y a dans ce livre aussi la part du philosophe, qui est de premier ordre, et qui a beau vouloir s'effacer, elle n'en tranche pas moins : cette seconde intervention n'entre pas en jeu cependant sans donner quelque torticolis à la première, sans étaler sous nos yeux la nature

(Gaston Bachelard : Lautréamont. Ed. J. Corti).

ambi-valente de l'auteur. C'est une preuve, s'il en fallait, de la *bonne foi* de l'ouvrage, et les remarques qu'il excite en nous, ne montrent que mieux la zone profonde d'où il émerge à la lumière de la conscience.

Double et profonde intuition que celle qui, après avoir caractérisé l'œuvre lautréamontienne comme « une phénoménologie de l'agression », et l'œuvre poétique en général comme un acte instinctuel et gratuit, proclame, à l'encontre de ce qu'on pense généralement, que la pensée est, elle aussi, un acte agressif — que le philosophe « attaque » le problème. Style d'attaque en effet que celui de Bachelard — mais il n'est pas certain toutefois que l'agressivité du philosophe soit de même nature que celle du poète, ni qu'elle en prolonge la signification. J'ai montré, dans mon *Faux Traité d'Esthétique*, que Platon avait été le premier à saisir, dans sa « République », que les agressivités poétiques et spéculatives étaient de nature *contraire* ; la philosophie, par la suite, a eu tort de se vouloir concilier cet adversaire irréductible, et la poésie a eu tort de consentir à une trêve, qui ne pouvait lui être que préjudiciable. Je ne crois pas que, depuis Platon, quelqu'un soit allé plus loin que Bachelard dans la découverte du fond ténébreux de la poésie et signalé en celle-ci, avec plus de force et de pénétration, ce complexe profond et primitif, antérieur à la pensée, qui suscite le *ressentiment* du philosophe et le pousse continuellement à vouloir sa *revanche* sur le poète. Je regrette, pour ma part, que Bachelard ait évité de *triompher* ; son goût extrême pour la poésie l'en empêchait ; il propose des conciliations, aussi redoutables pour la poésie que pour la philosophie ; c'est dire que le problème de l'antagonisme poético-philosophique ne sort guère de l'obscurité dont l'ont enveloppé les siècles. Et, par là, l'énigme demeure, et d'autant plus grande, que l'analyse bachelardienne s'attache de décrire sans fard et courageusement ce noyau de l'expérience poétique qu'il tient à la fois pour instinctuel — et irréductible.

C'est l'œuvre de Lautréamont que Bachelard s'est proposé d'abord d'analyser, mais on sent bien qu'il ne s'agit dans sa pensée que d'un cas-type, et même d'un *cas-limite* de l'activité poétique : une fois les termes de l'analyse acceptés, on pourra trouver les valences des autres poètes selon qu'ils lautréamontisent plus ou moins, ou qu'ils s'opposent au lautréamontisme. Le lautréamontisme est pris par Bachelard comme un *critère de poésie* : il y est considéré comme une prise totale par la conscience poétique d'un *complexe de la vie animale*, comme la production d'une *violence*, d'une création de temps, de vitesse, comme une volonté substantivante, une volonté de métamorphose.

C'est un œil immense que celui de Bachelard — un œil qui voit plus loin que le regard. Je ne laisse de côté qu'à regret le grand nombre de détails et de définitions hardies que le penseur de Siloë utilise pour projeter une poignée de magnésium éblouissante, quoique durable, dans les tréfonds de la poésie lautréamontienne ; c'est là une intuition qui se fait jour avec une telle assurance que je conseille au lecteur de procéder comme moi : de lire le livre lentement. Il pourra vérifier de cette manière qu'en effet, pour Bachelard, Lautréamont est une espèce d'*unité de mesure* de l'acte poétique : n'y juge-t-on pas l'œuvre de Kafka — et à juste titre ? — comme un *complexe de Lautréamont négatif* ? celle de Hugo, ou de Leconte de Lisle, comme du Lautréamont *affaibli* ? celle d'Eluard enfin comme une transposition du complexe lautréamontien sur un autre plan ? Etc. Un pas en avant a été fait par Bachelard dès qu'il eût situé le complexe lautréamontien de l'animalité, complexe *inhumain* — insiste-t-il — sur le plan culturel ; il voit dans le drame de Lautréamont « un drame de la culture », un acte qui doit trouver sa satisfaction, son plein et sa lassitude — dans les mots. Cela est d'une justesse surprenante. Mais dès que Bachelard se décide à nous montrer la transposition qui se fait, dans l'œuvre ducassienne du complexe animal en images et attitudes culturelles, — on ne le voit guère :

Levant cette peau noire ouverte sous le crin

dont parle Mallarmé dans « sa négresse par le démon secouée ». Et le mystère s'installe, irritant, là même d'où, un instant auparavant, on l'avait si prestement chassé. Cette « volonté d'agression », cette cruauté pour la cruauté, gratuite, pure, a un pendant éthique pour le moins singulier : en effet, à notre grand étonnement, le critique décèle dans Maldoror une âme toute mathématicienne, pleine « de rage mathématique » (128), haïssant la force, la brutalité, la violence, la vie. Rien de plus vrai, mais de plus étranger à l'analyse bachelardienne précédente que cette remarque : « Il semble en effet qu'il y ait trace de deux conceptions du Tout-Puissant dans l'œuvre ducassienne. Il y a le Tout-Puissant créateur de vie. C'est contre ce créateur de vie que la violence ducassienne se révoltera. Il y a le Tout-Puissant créateur de pensée : Lautréamont l'associe au même culte que la géométrie » (129). Bachelard continue par les lignes suivantes : « On le voit, une adoration de la pensée fait pendant à une exécration de la vie dans l'œuvre ducassienne. Mais pourquoi Dieu a-t-il fait de la vie alors qu'il pouvait faire directement de la pensée ? ». Je ne sais si cette pensée de Bachelard est juste, mais j'aurais mauvaise grâce de le contester,

moi qui écrivais, au chapitre XXIV de mon Rimbaud : « Lautréamont reproche à Dieu d'*être* (« ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau ») et Rimbaud lui reproche de *ne pas être*, de l'abandonner à lui-même (« la vraie vie est absente »). Rimbaud reproche à Dieu sa carence (à savoir l'existence de la Nécessité, de l'Autorité) et Lautréamont sa « présence » dans le monde (à savoir l'existence de l'Injustice). Il est clair que cela veut dire ceci : que Rimbaud reprochait à Dieu d'avoir créé la pensée et que Lautréamont lui reprochait d'avoir créé la vie. Mais, sur le plan de mon livre on comprend que l'âme mathématicienne prenne en exécration le Dieu qui a créé la vie ; comment, sur le plan du sien, Bachelard justifie-t-il une exécration de la vie un homme dont il fait le type même du complexe de l'animalité, un prototype de la phénoménologie de l'agression ? Si même violence il y a, ici et là, et « rage », elles ne sauraient être de même nature, tournées qu'elles sont, par essence semble-t-il, la première à exécrer la pensée, la seconde à exécrer la vie. La « rage » poétique est aux antipodes de la rage éthique. Préoccupé comme je l'étais de déceler l'attitude éthique de Lautréamont, je ne me suis guère soucié d'établir à quel profond instinct répondait sa poésie ; préoccupé de l'attitude poétique de l'auteur de Maldoror, Bachelard eût pu négliger ce de quoi son éthique était faite. En fait ce n'est là qu'une inadvertance ; la conclusion du livre nous fera voir que Bachelard *ne croit pas* à une attitude éthique qui n'est pas solidement greffée au centre même des valeurs qui commandent l'ouvrage poétique. Il ne saurait la prendre au sérieux.

Je n'ai nullement l'intention, par ailleurs, de demander des comptes à Bachelard, sur les contradictions internes de son auteur ; elles existent, se fondent en une merveilleuse unité organique ; c'est le rôle du critique de les montrer, et non pas de les élucider. D'autant moins pouvait-il s'y essayer que cette double tendance qu'il trouve au centre de l'œuvre maldororienne, nous la retrouvons chez l'analyste : il ne cesse de proclamer qu'il n'y a originalité poétique véritable que par retour à quelque complexe primitif, biologique et, cependant, au terme de son analyse, il se propose d'*humaniser* la poésie, de la « désanimaliser » en l'acculant à ce dilemme, qu'il nous avoue pour « ... faut-il rompre avec la vie, ou continuer avec la vie ? *Pour nous*, le choix est fait... La vie doit vouloir la pensée » (p. 199). Mais la seconde tendance est plus fortement accentuée chez Bachelard que chez Lautréamont, puisque le livre conclut par ces termes : « Il faut greffer sur le lautréamontisme des

valeurs intellectuelles » (199). On voit par là (ce que nous disions plus haut) que Bachelard ne prend pas au sérieux la haine de Lautréamont pour le dieu créateur de vie, ni son adoration mathématicienne du Dieu créateur de pensée. Si le « choix » de Bachelard est fait, celui de Lautréamont est « fait » aussi ; mais alors que le premier choisit la pensée « désanimalisante », le second choisit la poésie animalisante. Si la vie *doit vouloir* la pensée, il est certain que celle de Lautréamont ne la veut pas ; et si j'en crois l'analyse de Bachelard lui-même, c'est en tant que *volonté poétique* que la vie de Lautréamont refuse de vouloir la pensée. Il est vrai que l'esthétique classique ne tient guère compte de la « volonté » du poète ; on lui dira ce qu'il « doit vouloir » et il n'aura qu'à s'y conformer ; le poète n'est-il pas un être de raison ? Mais, aux yeux de Bachelard précisément, le poète n'est pas tout-à-fait un être de raison ; son irresponsabilité lui est précieuse ; il sait que c'est avec ses instincts et ses complexes que le poète fait son œuvre ; à la base de la poésie il reconnait non une volonté de penser, mais une volonté d'agression, de métamorphose... Non seulement le poète est perdu, s'il obéit aux décisions du philosophe, mais il est perdu alors même que la décision de « vouloir la pensée » se trouve avoir surgi en lui-même, de son propre fonds. Une décision *consciente* — et le « devoir vouloir » ne saurait être qu'un acte conscient — ne saurait qu'altérer un acte qui tient du jaillissement, de l'explosion.

Je n'embrasse pas, pour ma part, toute la poésie sous le nom unique de Lautréamont. Le complexe d'animalité n'est pas le seul, d'après moi, auquel le poète ait recours. Mais j'accorde à Bachelard que la plongée poétique toujours, et par essence, s'effectue en quelque zone irrationnelle, qu'elle agit à la manière d'un instinct. La poésie est *subversive* par excellence — et on ne voit pas bien ce qu'elle saurait bousculer si ce n'est, précisément, les « valeurs intellectuelles ». Greffer sur elles justement ces « valeurs » qu'elle déteste, c'est concilier — *en droit* — deux ennemis irréductibles. Mais puisqu'*en fait*, cette opération s'avère aussi absurde qu'inefficace, ne serait-il pas plus franc de reconnaître leur opposition ? Avouons que la vie du philosophe « doit vouloir » la pensée ; que celle du poète, par contre, l'exècre ; je ne dis pas qu'il *doive vouloir* l'exécrer ; il le fait malgré lui, spontanément. Il semble que le poète cesse d'être poète, dès qu'il « adore la pensée » — du moins en tant que poète — et que le philosophe cesse d'être philosophe dès qu'il sent la vie, qu'il pue l'instinct ; on ne peut pas plus

greffer des valeurs intellectuelles sur l'un, qu'on ne peut greffer de la vie, sur l'autre.

Mais accorder que la poésie irréductiblement s'oppose à la philosophie, ce serait admettre que la poésie est une fonction métaphysique à l'égal de la philosophie et que, puisque lutte il y a, et équilibre instable, rien ne nous empêche de parier sur le triomphe de la première. Cette seule pensée relativiserait à jamais l'absolu de la connaissance, et l'on sait comment, après avoir désigné l'œuvre d'art comme la magicienne qui nous dévoile l'absurdité fondamentale, M. Bergson, averti du danger, a fait retour aux conciliations prudentes. Malgré son goût pour le risque, son amour du danger poétique, Bachelard se décidera-t-il à les affronter, quitte à risquer son « devoir vouloir » la pensée ?

Quoi qu'il en soit, je tiens le livre de Bachelard pour un merveilleux excitateur d'idées. Si je n'avais pas déjà écrit mon *FauxTraité d'Esthétique*, je crois que je le ferais maintenant, rien que pour le plaisir de le réfuter. Je n'y ajouterais qu'une seule réflexion nouvelle : c'est que la psychanalyse de la culture ne sera jamais dans les choses possibles ; car le plus difficile de tout c'est de vaincre les *résistances* de l'analyste lui-même.

Benjamin FONDANE.

LA POESIE

POESIE SCIENTIFIQUE

LA POESIE SCIENTIFIQUE EN FRANCE AU XVIe SIECLE. — L'HYMNE DES DAIMONS DE RONSARD, édition et commentaire par *A. M. Schmidt* (Albin Michel, 1939).

Les deux thèses que M. Schmidt a soutenues a Paris sur la poésie « scientifique » au XVIe siècle sont d'une portée considérable. Il faut, certes, pour atteindre à leurs enseignements généraux et découvrir ce qu'elles recèlent, traverser d'asez austères étendues, où l'érudition et même le pédantisme triomphent. Disons tout de suite qu'il serait plus agréable d'être initié à la poésie, même la plus savante, sans que le style du commentateur vînt rendre plus rocailleux encore un chemin déjà assez malaisé. Sans même parler des «-outreplus » et des « par après » dont M. Schmidt a la douce manie on préférerait qu'il mît sa manifeste coquetterie d'écrivain à autre chose qu'à produire par exemple, ceci: « Cette proposition, à tout le moins un peu rapide..., se convertit en cette image, trop chargée de néologismes, mais rythmiquement pertinente. » Tout le

livre est écrit avec cette simplicité-là ! Mais on l'oublie vite, tant sa matière est passionnante, et surprenante la science de l'auteur.

Non seulement, M. Schmidt attire l'attention sur les parties les moins connues de l'œuvre des grands poètes renaissants ; non seulement il explique avec profondeur le *Microcosme de Scève*, et nous initie à la grandeur hermétique de poètes injustement oubliés, comme ce Clovis Hesteau de Nuysement dont il cite une série de strophes éclatantes sur les mystères de l'alchimie. Mais encore, grâce à une connaissance inépuisable de la théologie, de la démonologie, de l'occultisme, bref de toutes les sciences ou pseudo-sciences de l'époque, il est à même de démontrer combien il faut prendre au sérieux la poésie philosophique du XVI[e] siècle, où l'on a coutume de ne voir qu'une rhétorique particulièrement rébarbative. Tout l'esprit de la Renaissance s'en trouve éclairé d'une lumière nouvelle; et même si l'ambition qu'eurent les Ronsard ou les Scève de faire de la poésie « l'achèvement unitaire des sciences », aboutit à un flagrant échec, M. Schmidt nous permet de mesurer au moins l'incontestable grandeur de leur tentative. Je ne saurais rendre compte ici de tout ce que révèle et suggère le livre de M. Schmidt, mais il me semble intéressant d'en isoler quelques idées particulièrement fécondes à méditer aujourd'hui encore.

Le terme de poésie « scientifique » risque d'être mal compris et d'évoquer fâcheusement Sully-Prudhomme ou René Ghil. Il faut, pour l'entendre au sens que veut lui donner M. Schmidt, imaginer avec lui la situation spirituelle des poëtes qu'il étudie. Héritiers à la fois de la théologie médiévale et de l'humanisme ; déjà étrangers à la vision cohérente de l'univers qu'avait possédée le Moyen Age, sans que d'ailleurs une vision nouvelle ait encore imposé son autorité, ces esprits de la Renaissance vivent dans une sorte de stupeur qui les mène tantôt à l'angoisse, tantôt à la joie. La réalité cosmique n'est pas explicable, pour eux, par la cosmologie traditionnelle, mais les sciences ne leur en proposent que des interprétations confuses, fragmentaires, contradictoires. On est encore loin de l'époque d'une orgueilleuse raison, qui prétendra bannir de partout le mystère. Pour l'instant, l'esprit scientifique ne lui est pas hostile; alchimistes, astrologues, occultistes et philosophes de toute sorte tendent plutôt à épaissir le voile du secret qui enveloppe la nature. Autant par aristocratisme ou par une sorte de crainte religieuse, que par charlatanerie, ils croient à la nécessité d'un prudent ésotérisme. En même temps (comme M. Schmidt le souligne dans une de ses meilleures pages, à

propos de Ronsard) le développement simultané des sciences et des techniques suscite les plus grands espoirs et semble promettre à l'humanité que l'heure n'est pas lointaine où elle acquerra sur la planète des pouvoirs illimités; mais, à ces promesses conçues encore comme celles d'une possession magique, se joignent malgré tout les influences persistantes de la conception chrétienne du travail, conséquence fatale du péché d'Adam. Ainsi, toutes les raisons d'enthousiasme semblent s'unir à toutes les raisons de crainte ou de tristesse. Il n'est pas surprenant que cette immense délivrance et l'espèce de remords dont elle s'accompagne aient également marqué les ambitions des poëtes et influencé leur conception de la poésie

Plus ou moins clairement, et pour aboutir à des esthétiques très diverses, tous les poëtes de ce temps-là confèrent à l'acte poétique une éminente vertu de connaissance. Mais il convient de se garder d'une confusion possible avec l'ambition de connaissance qui se manifeste à nouveau dans la poésie de notre temps et qui est profondément différente. Alors que depuis le romantisme et singulièrement depuis Rimbaud, la poésie semble se proposer pour tâche suprême et peut-être désespérée une connaissance tout intérieure, intuitive, de l'ordre de l'expérience intime et de l'illumination personnelle, c'est à autre chose que prétendent Jacques Peletier, Scève ou Ronsard : ils ont en vue une manière de Science suprême, qui devrait s'emparer de tous les résultats des diverses sciences spéciales et, par la vertu de la magie verbale et de l'inspiration, aboutir à une véritable somme des connaissances humaines Le savoir auquel on aspire est une sorte de formule magique, aussi complexe et nuancée que possible, qui constituerait la clef de l'univers objectif et le soumettrait à la volonté humaine. (Il subsiste quelque chose de cette tradition, d'ailleurs, dans le mallarméisme.)

Toutefois, fortement marquée par le désir de décrire complètement le monde et de s'en emparer, orientée donc vers l'encyclopédisme, cette théorie de la poésie est aussi profondément religieuse, sinon chrétienne. Elle l'est d'abord, aussi bien que les sciences elles-mêmes de cette époque-là, par la place qui est faite au mystère : c'est parce que l'on croit à une signification du monde, accessible seulement par la voie de la révélation et de l'inspiration, que l'on peut assigner à la poésie la tâche suprême de la synthèse. C'est parce que l'on part d'une intuition fondamentale, affirmant la correspondance nécessaire entre les rythmes du langage et les nombres qui sont les lois du cosmos, que l'on attribue au verbe du poëte ces vertus d'explication; et cette correspondance, à son tour, ne s'explique que si l'on admet que notre esprit et l'univers sont l'œuvre du même

Créateur. Et, par conséquent, la poésie « scientifique » sera en même temps la louange de Dieu manifesté dans sa création. Enfin, cette poésie est religieuse encore en un autre sens : dans la mesure où elle s'honore de libérer l'homme de son poids matériel et terrestre ; toute la théorie de l'extase et de l'enthousiasme, chez Ronsard, repose sur cette idée que le corps est asservi aux lois inflexibles de la fatalité (exprimées par l'astrologie), mais que, dans la « fureur » poétique, l'esprit redevient libre : libre de contempler l'Eternité, l'Absolu, d'échapper au temps. Le rôle même départi à la science, aux sciences naturelles comprises comme strictement descriptives, n'est jamais exempt de sous-entendus religieux, et s'accompagne souvent de l'idée d'une purification ou d'un pélerinage vers le sanctuaire suprême Ainsi que le dit M. Schmidt, à propos de Jacques Peletier et de sa *Louange de l'Air*, ces poëtes « considèrent l'amour savant des merveilles naturelles du monde comme une transposition purificatrice de l'amour vulgaire ». Cette notion de purification, ou de pureté, reparaît sans cesse, dans une acceptation bien différente de celle que lui confère l'actuelle « poésie pure » ; il ne s'agit pas d'une pureté esthétique, d'une poésie débarrassée des éléments qui appartiennent à d'autres arts, mais précisément de ce que, à ce point de vue, on qualifierait de poésie éminemment impure: toute chargée de connaissance scientifique, d'espérances religieuses, et de volonté morale. Et un Maurice Scève, ainsi que M. Schmidt le souligne très heureusement, devancera de loin l'abbé Bremond, en assimilant poésie et « oraison ».

Les poëtes dont parle M. Schmidt ont eu, envers la religion chrétienne et ses diverses confessions, des attitudes très différentes. A ce propos, il eût été intéressant de se demander pourquoi tant de poëtes huguenots se sont adonnés à la poésie « scientifique » et semblent avoir ajouté foi aux interprétations occultistes de l'univers. M. Schmidt ne pose pas nettement la question, et je le regrette d'autant plus que, si je ne me trompe, il est lui-même protestant et compta parmi les rédacteurs de la revue barthienne *Hic et Nunc;* il a publié aussi, voici quelques années, un très curieux petit livre sur *Saint-Evremond*, où cet humaniste faisait étrangement figure de pré-kierkegaardien. On ne sait trop si Maurice Scève ne fut pas secrètement rallié au protestantisme, comme le furent ouvertement Du Bartas, Agrippa d'Aubigné, Joseph du Chesne et Bretonnayau. Pour quelle raison, en vertu de quelle interprétation de la doctrine calvinienne, ces huguenots ont-ils tant accordé à l'occultisme, à l'astrologie, à l'alchimie et à la conquête du monde par le

progrès scientifique ? Le calvinisme, hostile à toute doctrine de l'analogie entre le divin et l'humain, attentif à creuser un infranchissable abîme entre l'ordre de la grâce et l'ordre de la nature, inapte à faire aucune place à l'inspiration poétique et en général aux arts, n'est-il pas singulièrement inconciliable avec ces sciences et cette poésie qui s'appuient sur les « correspondances » ? Et d'autre part, avec sa rigoureuse exclusion de tout espoir en dehors de la Grâce, ne devrait-il pas condamner très expressément toute foi dans un progrès efficace de l'esprit humain ? Ces poètes calvinistes ont-ils cherché, hors de leur théologie implacable, une sorte de réconciliation avec la nature ? Est-ce la nostalgie d'une justification des activités terrestres qui les engagea dans ces voies interdites à leurs coreligionnaires ? Autant de questions auxquelles je ne me chargerai pas de répondre, mais qu'il serait passionnant de voir traitées par un auteur protestant comme M. Schmidt.

Son livre ne confirme guère les récentes affirmations de M. Thierry Maulnier, qui voit dans le XVI[e] siècle l'apogée de la poésie française. Considérée par un spécialiste qui se place, pour en juger, dans l'optique même de ses ambitions déclarées, la poésie de la Renaissance se présente à nous lourdement encombrée de pédantisme dans son langage, de pesantes dissertations et de toute une matière érudite bien difficile à transfigurer poétiquement. Un Maurice Scève a beau réussir le constant miracle de rendre transparente cette lourde matière, de la transposer en quelque sorte dans un air plus subtil et sous une lumière presque divine, son œuvre n'en est pas moins un champ de ruines. On ne peut qu'admirer la noblesse de sa tentative et s'arrêter souvent pour contempler la taille parfaite de ses diamants; certains vers de lui se gravent dans l'esprit avec l'irrésistible autorité d'une journée de soleil sur les blés ; mais il y manque toujours ce je ne sais quoi de plus humain, cette présence personnelle, cette vibration plus commune, qui ne fait jamais défaut chez un Ronsard, un Racine, un Apollinaire. D'ailleurs, quoique le chapitre de M. Schmidt sur Scève soit excellent, c'est tout naturellement à propos de Ronsard qu'il a écrit ses meilleures pages. Aussi bien Ronsard est-il le seul, parmi tous ces poëtes épris de connaissance, qui ne cesse jamais d'obéir à un appel venu des profondeurs de lui-même; si M. Schmidt a grandement raison de montrer qu'il faut prendre au sérieux les hymnes cosmiques et la démonologie de Ronsard, il trouve son argument le plus convaincant dans l'angoisse, la tristesse, l'ardent besoin d'absolu qui animent ce poëte et semblent le toucher dans sa chair même.

En comparaison de Ronsard, les autres poëtes du siècle font malgré tout (du moins dans leurs œuvres à prétentions philosophiques, ce qui met à part les chefs-d'œuvre de Du Belley, de d'Aubigné, et les meilleures pages de Scève lui-même) l'effet de beaux oiseaux en cage, prisonniers d'une science conceptuelle et d'une attitude de géomètres, qui les prive de tout contact direct, de toute harmonie simple avec le monde des choses. Il vint un jour, malgré tout, où Ronsard, parce qu'il était le plus vraiment poète de tous ces hommes, comprit que la connaissance poétique était essentiellement autre chose que la somme des sciences; il redevint alors capable d'une découverte du monde concret pour laquelle il n'était plus besoin de tant d'érudites enquêtes. C'est alors qu'en disant ses amours, et les pays, et les fleuves, et l'approche de la vieillesse, il opéra une véritable transfiguration et fut tout près de saisir le secret des choses. N'en déplaise à M. Thierry Maulnier, le choix que les siècles ont fait dans l'œuvre de la Pléiade n'est pas aussi arbitraire qu'il veut bien le dire. Ce n'est pas la poésie la plus savante, « la mieux défendue » qui accomplit le mieux le grand dessein des poètes du XVIe siècle, mais bien ces poèmes apparemment plus modestes où ils se contentèrent d' « appeler les choses par leur nom »: par leur nom le plus banal, village, chandelle ou mort, qui est aussi leur nom poétique.

Aussi bien, le livre de M. Schmidt, en remettant en lumière ces poèmes difficiles, hermétiques, pédants, qui voulurent être des explications de l'univers, nous éclaire-t-il plus utilement sur le climat spirituel, sur le désordre spirituel du XVIe siècle que sur les trésors de la poésie française. Pour de belles strophes de Nuysement sur l'alchimie qu'il a exhumées, pour le *Microcosme* de Scève ou tel *Hymne* de Ronsard dont il nous permet au moins de saisir la cohérence intérieure, que de monstruosités ou d'objets grotesques osèrent, en ce temps-là, prétendre à la dignité du poème ! Qu'on lise les extrait de Bretonnayau, cités par M. Schmidt, on y verra la poésie scientifique évoquer la colique et les hémorroïdes avec une incroyable application. Tel est l'aboutissement d'une poésie dévorée par son objet et qui, voulant imposer silence à la part humaine du poëte, ne retient plus de l'humaine condition que les fonctions de l'esprit et celles des entrailles.

Tant de grandeur dans les intentions et tant de difformités dans les œuvres; un immense désir de compréhension et le fatras le moins intelligible; un sens de la vie cosmique auquel on n'atteindra plus, et une évocation de la nature qui, sauf exception, demeure livresque et frigide; la plus grande clairvoyance

dans le souhait d'édifier une vision totale du monde, et l'incapacité d'échapper aux systèmes scientifiques les plus contraires à toute vision : telles sont les contradictions qui sautent aux yeux de quiconque s'aventure à la suite de M. Schmidt dans les ruines de la poésie du XVI[e] siècle. Il n'est pas inutile de méditer, aujourd'hui précisément ce formidable échec, ces rares réussites et le fait incontestable que la vraie poésie ne s'est laissée retenir que dans les instants où ces ambitieux poètes oublièrent leurs ambitions. Notre temps n'est-il pas en train de courir une aventure analogue, d'oublier que la poésie est d'abord le chant de quelqu'un, de céder à la même démesure qui veut lui assigner la noble, mais stérile ambition d'enclore en elle une connaissance absolue ? Et n'est-ce pas ainsi qu'il faut expliquer que notre siècle ait produit tant d'admirables définitions de la poésie, mais si peu de poésie ? Surréalisme, poésie pure selon Valéry, poésie « française » selon Thierry Maulnier : autant de limitations différentes de la poésie, et qui ont ceci de commun qu'elles la veulent ésotérique. Abandonné à une dictée intérieure qui vient de la nuit impersonnelle, ou bien livré sans défense aux impératifs de la pure technique verbale, le poète semble dans les deux attitudes craindre surtout de se souvenir qu'il est un homme. Il refuse d'être simplement présent dans son œuvre, ou n'accepte de lui-même que les actes les moins responsables, ceux où il n'engage rien de ce qui le constitue dans la simple vie quotidienne. Et, se refusant ainsi à s'exprimer tout entier, récusant tout ce qui n'est pas soit le rêve, soit à l'inverse la conscience lucide, il se condamne du même coup à ne plus connaître, du monde des choses, qu'un aspect limité. Au lieu de s'en emparer, de vouloir les posséder dans toute leur réalité concrète, telles qu'elles sont données aussi bien à son cœur qu'à son intelligence ou à son imagination, il ne s'en approche qu'après les avoir réduites à leur surface, à un schéma intelligible, ou bien à leur revers, à leur inconsistante anatomie d'objets oniriques. Certes, toutes ces tentatives expriment une même volonté de saisir la totalité du monde, mais toujours avec cette même erreur qui mène les hommes à l'exclusivisme. Or, s'il est vrai que la poésie tend à inscrire la multiplicité de ce qui existe dans l'unité de ce qui est, ou encore à percevoir l'un à travers le multiple, ce n'est pas en limitant ses possibilités de contact avec le monde où il vit que le poète y parviendra. Mais, au contraire, — et telle est la vérité que nous méconnaissons comme les gens de la Renaissance, — en se gardant entier pour aller aux choses entières. Il y faut sans doute beaucoup de simplicité.

Albert BÉGUIN.

LES LIVRES

CONFIDENCES D'UNE FILLE DE LA NUIT, par *François Bonjean*. (Editions du Sablier.)

Il est peu de villes au monde ayant une « personnalité » aussi marquée, aussi prenante, aussi inoubliable que Fès. Née de la volonté de vivre d'une famille proscrite issue du Prophète, enracinée au cœur d'un paysage virgilien, elle a brassé pendant onze siècles, Berbères, Arabes, Juifs, Andalous victimes des guerres civiles de Cordoue, Kairouanais devenus indésirables chez les Aghlabites, nègres importés du Soudan, aventuriers d'Europe. Il en est résulté, non point une foule amorphe dans un grand village, mais une cité harmonieusement « animée » et « organisée », avec ses palais et ses faubourgs, ses boutiques et ses jardins, ses corporations, ses lettrés, ses écoles, ses marchands, ses juristes, ses fonctionnaires, ses traditions, ses rites, un esprit fait d'urbanité, de sensualité, de culte de la science, de religiosité, de sens commercial, aimable jusque dans ses défauts, ses conformismes, ses décadences, et qu'on peut croire capable de toutes les résurrections.

Parlant de Fès et de Fasis, Bonjean a évité deux écueils : la fade complaisance et l'incompréhension. Un long séjour dans le pays, des contacts étroits avec la population, une sympathie avertie, l'ont gardé des erreurs du novice qui admire sans connaître ou qui se rétracte sans comprendre, et il n'est pas de ceux qui vivent des années à côté de gens qu'ils ignoreront toujours.

Son art, aussi riche et plus souple que dans la série des *Mansour*, atteint sa meilleure veine avec ce roman d'une jeune fille marocaine, précocement mêlée au jeu des amours et des intriques que l'on sait mener à Fès avec un art subtil. Les défauts des diverses classes de la société fasie sont indiqués avec autant de tact que de pittoresque ; de même que leurs qualités, leur charme, leur politesse raffinée qui fait passer sur bien des choses ; — car s'il est vain d'espérer, sur aucun point du globe, fuir le contact de la méchanceté et de la médiocrité humaines, il est bien agréable d'avoir affaire à des gens toujours merveilleusement polis, et d'ailleurs la politesse, à un certain degré, est une vertu qui atténue la virulence de bien des vices.

La « fille de la nuit » que Bonjean nous présente le jour où, au seuil de la puberté, elle sort pour la dernière fois sans voile, aime le fils de son institutrice, un chérif étudiant à la Qaraouyine, pâle, distingué, mystique et tendre. Elle doit subir un autre mari, non seulement pour obéir aux vues intéressées de son

père mais parce qu'il n'est pas convenable d'épouser qui l'on aime. Le mariage de raison est la loi suprême de la bourgeoisie en Afrique comme en Europe. Mais à Fès, le mariage de raison est souvent le moyen de faire par la suite un mariage d'amour. On divorce facilement, et, pour une seconde union, le cœur a le droit de parler. Les convenances et la respectabilité ont des raisons que la raison ne connaît pas toujours. Sans doute, en principe, c'est l'homme qui a le plus de facilité pour divorcer, puisqu'il lui suffit de dire trois fois : « Que ton dos soit pour moi comme le dos de ma mère ! » ou même simplement : « Va-t-en ! » Mais une femme qui sait ce qu'elle veut y arrive en général, et l'esprit des Fasias ne manque pas de ressources. Bonjean nous promène allègrement à travers les péripéties du double mariage et du double divorce grâce auxquelles la jeune Malika triomphe des volontés et des intrigues enchevêtrées de son entourage et procure à son cœur le rafraîchissement longtemps attendu.

Il est sans doute difficile de dire dans quelle mesure la sujétion théorique, la claustration de principe et l'ignorance trop fréquente dans lesquelles sont tenues les femmes de la bourgeoisie maghrébine diminuent leur intelligence et leurs vertus naturelles, dans quelle mesure elles les aiguisent. Il y aurait certes bien des progrès à faire, pourvu qu'on s'y efforçât avec tact. Toujours est-il qu'on ne peut lire les *Confidences d'une fille de la nuit*, sans en retirer l'impression que les Fasis ont, avec un sexe faible aussi agile, affaire à une forte partie. C'est même sans doute parce qu'ils s'en rendent bien compte qu'ils redoutent, en instruisant les femmes, de leur fournir de nouvelles armes. Calcul à trop courte vue, n'en doutons pas.

Le roman est basé sur une solide documentation, mais si directe, si vécue, qu'on ne sent jamais le documentaire appliqué et plaqué, comme en certains romans exotiques hâtivement élaborés en marge de l'expérience intime et de la divination poétique.

La vie dans une école de filles, le séjour d'une citadine dans un village sans confort, les séances extatiques des confréries, les rites minutieux de la *caida*, code du savoir-vivre, les cérémonies des fiançailles et du mariage, compliquées, ruineuses et pleines d'enseignements pour l'ethnologue, les concerts des aliyin et des *cheikhats*, les chants d'amour et les élans de piété, les souks aux foules alertes et aux boutiquiers nonchalants, les notaires véreux, les étudiants pensifs, les médersas pleines de silence où se déroulent les arabesques des plâtres ciselés, des balcons de cèdre et des *zellijes* multicolores, les cigognes et les tortues d'eau, dont est vénéré comme il convient le mystère existentiel, les incantations

et les sortilèges qui bercent l'angoisse du désir, les plats savants et savoureux, les jardins où s'épanouit la douceur de vivre, les appels du muezzin et les prières que de pieux fondateurs font chanter au sommet des minarets pour bercer les insomnies des malades, tout est évoqué dans « l'ombre chaude » de la grande cité musulmane, dans l'odeur de menthe que ne peuvent oublier ceux qui ont été les hôtes de Moulay Idriss.

Emile DERMENGHEM.

EMILY BRONTË, par *Virginia Moore*. Traduit de l'anglais par Mireille Hollard. (Gallimard. N.R.F.).

Gallimard vient de publier, dans une excellente traduction de Mireille Hollard, une biographie critique d'Emily Brontë qui nous aide à mieux comprendre le drame d'une vie particullièrement secrète, si *détachée* à la fois et si ardente sous les apparences de la monotonie quotidienne, qu'elle propose d'elle-même au commentateur la tentation un peu irritante de dénouer une énigme insoluble. Déjà Robert de Traz, dans un ouvrage récemment paru (« La Famille Brontë ». Albin Michel. Janvier 1939), parlait de « l'âme insaisissable » d'Emily — mais tandis que dans son livre, d'ailleurs fortement inspiré, semble-t-il, de celui de V. Moore, il était comme à l'ordinaire, surtout question de Charlotte, c'est bien « le pélerinage terrestre » d'Emily que nous suivons ici, année par année, presque jour par jour, depuis l'arrivée de la famille Brontë dans la lande d'Haworth jusqu'à la mort de la jeune fille (j'allais écrire : de l'héroïne, tant cette existence vraie fait songer aux fictions de certains romans anglais, de Rosamond Lehmann en particulier) dans cette salle basse du presbytère où les jeux communs de l'enfance s'étaient insensiblement mués en exigeantes activités littéraires : c'est dans le cadre imaginaire de Gondal que se situent quelques-uns des plus beaux poèmes d'Emily et « Wuthering Heigths » (je n'aime pas la traduction « Haute-Plainte » qui sent la recherche et conviendrait du reste beaucoup mieux à un recueil de poèmes qu'à un roman; il est vrai que l'autre traduction : les « Hauts de Hurlevent » fait penser à Conan Doyle si la première fait songer à Jouve), porte la marque des premiers vagabondages dans la lande. Cette continuité dans la forme et presque dans l'objet de l'imagination poétique est l'effet d'une grâce assez rare : elle s'explique chez Emily, plus encore que chez ses sœurs, par une étrange précocité intellectuelle mais aussi par l'isolement d'une existence trop tôt repliée sur elle-même et sollicitée presque sans relâche depuis l'enfance par le démon de l'évasion intérieure.

« Femme damnée », comme le suggère V. Moore pour expliquer son « drame », ou vierge mystique, Emily méritait bien ce surcroît d'hommage, même s'il risque de paraître à certains un peu exclusif de ce que la cadette devait à son aînée, Charlotte. Le livre de V. Moore est abondamment documenté, heureusement évocateur de tout ce qui a composé l'aventure spirituelle d'Emily, la vie dans la lande, la communauté familiale, les tyrannies d'une imagination « spécifiquement celtique », la quête un peu maladive d'un univers supplémentaire et la déception amoureuse — réelle ou imaginaire — à laquelle cette âme impérieuse, qui semble dévorer autour d'elle toutes les affections sans arriver à s'en nourrir, n'a sans doute pas voulu survivre.

L'adaptation française de Mireille Hollard est parfaite : car il s'agit moins, à la vérité, d'une traduction que d'une adaptation ; le texte anglais, plus massif, plus pesant, a été considérablement allégé et débarrassé de digressions inutiles. Les poèmes cités, au nombre d'une soixantaine, dont certains sont inédits, ont été fort bien traduits, avec le souci constant d'en conserver la véhémence et de n'en jamais altérer le rythme original, sans aucune vaine préoccupation d'embellir le modèle. Pour ceux qui connaissent les difficultés d'une pareille tâche, c'est un titre de plus à l'estime dans laquelle il faut tenir cet ouvrage.

B. A. TALADOIRE.

RÉFLEXIONS DU COMÉDIEN, par *Louis Jouvet*. Editions de la nouvelle revue critique. (Paris, Novembre 1938).

L'esprit de Jouvet est une corde tendue entre Achard et Giraudoux, deux bons supports pour des exercices d'équilibre. Jouvet, dédoublé en auteur, danse aimablement sur ce fil étiré de sa propre matière et quête l'approbation entre deux entrechats. Son livre n'est pas désagréable. N'était même le délire admiratif avec lequel certains critiques ont salué cette naissance, on serait tenté d'en subir le charme incontestable, sans discuter ni s'interroger davantage. Mais vraiment c'est trop de « brouhaha ». L'ouvrage renferme d'excellentes *réflexions* sur le métier de comédien, celui de directeur, sur certains problèmes matériels concernant l'avenir du théâtre, voire même sur la place d'honneur qu'il convient de réserver au Texte (ironie, semble-t-il, mais ironie tout apparente et sans doute en parfaite bonne foi puisqu'en fin de compte les textes joués par Jouvet sont écrits pour Jouvet), sur le mépris dans lequel il convient de

tenir les philistins et les trafiquants du spectacle — que Jouvet me permette de lui signaler à ce propos un article de G. Bertin sur le « romantisme de l'argent » qui gâte d'autres directeurs et non des moindres — enfin sur la *vérité* dramatique (pages 9 à 15). Mais la partie proprement critique ne nous apprend rien de nouveau, sinon que Jouvet ne manque ni d'esprit ni de désinvolture : la forme est toujours heureuse, bien qu'un peu trop facile parfois, le fond presque uniquement anecdotique. Les chapitres « Beaumarchais » et « Becque » sont une suite de petites histoires, le chapitre « Hugo » ne fait que doubler celui qu'écrivait Doumic lui-même dans la Vénérable Littérature de Petit de Julleville, vers 1890.

Tout cela n'empêche pas, je le répète, le livre d'être alerte et sympathique, ce sont les critiques, hélas, qui brouillent les valeurs et manient le pavé de l'ours moins habilement que l'auteur son expérience.

B. A. TALADOIRE.

LETTRE DE MARSEILLE

HÉLÈNE PIGNARI — CÉCILE SOREL LE THÉATRE PANTOUM

Lorsque vous viendrez à Marseille — je vous entends vous récrier que Marseille a perdu tout son charme depuis que le labyrinthe de taudis avoisinant la Bourse a fait place à des jardins encore enfants, et depuis surtout que les promenades nocturnes par les rues jadis dangereuses s'agrémentent un peu moins d'échos vengeurs et un peu plus du pas rythmé de l'Ordre en personne exécutant sa ronde de nuit — quand vous viendrez à Marseille (car vous y viendrez malgré tout), je vous conduirai, pour vous éviter les inconvénients de nuits à la belle étoile (du côté du mistral, ici, rien n'a changé), et après que vous aurez erré, malheureuse, de porte en porte, en quête d'un introuvable gîte, je vous conduirai donc à certain hôtel « en façade sur le Vieux-Port » où ma haute influence et votre bonne mine vous ouvriront enfin la porte d'une chambre, libre par hasard.

Alors, ayant refait votre visage, (comme si rien pouvait le défaire !) et sorti de vos valises les trois robes indispensables, vous vous dirigerez, de ce pas dont la nonchalance est pour moi le signe de la plus active curiosité, vers l'étonnante pièce

que je vous aurai désignée au passage et qui porte le titre de salon. Et là, parmi l'amoncellement de coussins, de glaces, d'éventails et de peintures qui doit témoigner de la reconnaissance de clients artistes, bien sûr, mais peu fortunés, vous aurez la surprise de découvrir un superbe piano. C'est sur ce piano qu'Hélène Pignari répétait, de mon temps, le Concerto de Mozart qu'elle nous a joué voici quelques soirs, et la chère Sonate de Franck, notre sonate.

Vous vous souvenez ? Vous vous souvenez de la première fois que nous l'avons entendue, dans la grande ville étrangère où la neige qui tombait sur un jardin semblait ensevelir les corps de ces deux oiseaux qui se lamentaient, chez Proust, dans la Sonate de Vinteuil; et la célèbre « petite phrase », qui était pour Swann l'air national de son amour... Que je suis sot de vous demander si vous vous souvenez ! Mais aussi, dans cette Sonate, que de souvenirs endormis et que les doigts de la blonde Hélène éveillaient à leur seul contact avec les touches ! Et l'autre voix, me dites-vous, la plainte du violon qui répond à celle du piano ? Roland Charmy était le violoniste. Auprès d'Hélène Pignari, il me semblait manquer d'étoffe. Seul, et aux prises avec des exigences de pure virtuosité (tels certains passages de la Havanaise de Saint-Saëns), il se tirait honorablement d'affaire; mais, dans la Sonate, était nettement remis au second plan, malgré les apparences, par sa partenaire, dont le charme simple et sûr ajouterait encore au talent s'il était nécessaire.

Vous savez que je n'aime guère les chanteuses. Si je suis allé m'attendrir sur les malheurs de la Tosca ou me réjouir avec Marguerite de la voir si belle, c'était simplement en souvenir de Stendhal qui venait, de la rue Venture, à cette même place (je ne peux dire : dans ce même édifice, puisque l'ancien Opéra a brûlé) entendre la musique italienne. Je crois avoir assez payé mon tribut à la mémoire de Stendhal pour ne plus retourner à l'Opéra qu'aux soirs de concerts classiques. Je fais une exception pourtant en faveur de la Rosine du « Barbier » et de la bonne chanteuse qui nous remémora, le soir de la Sonate, après un admirable Oratorio de Noël de Bach, les mélodies de ces frères de l'automne, Fauré, Duparc, pour terminer sur un éclat de bonne humeur : le « Porquerolles » de Maurice Yvain, hymne sans prétention au soleil et à la nonchalance, qui aurait amené sur vos lèvres un doux sourire mélancolique... Pour moi, je pensais à l'automne, et qu'il se fait bien rare dans nos climats... J'évoquais nos promenades en Ile-de-France, au temps où les allées des grands parcs nous faisaient un tapis de tout l'or dont mes poches étaient vides... Et je trouvais que l'été, par ici,

s'attardait si longuement que l'hiver tout à coup serait sur nous sans que nous ayons retrouvé, au déclin de cette année, les sentiers craquants aux parfums de terre mouillée. Et puis, un jour, et tous les jours qui suivirent, j'ai vu le vrai soleil d'automne se coucher au fond du Vieux-Port et les plus modestes barques prendre des formes de goëlettes dans ces brumes dorées qui font se rejoindre en nous les noms de Baudelaire et du Lorrain. Ainsi, j'ai vu l'automne à Marseille.

J'ai vu aussi Cécile Sorel. J'avais d'abord hésité à l'aller entendre, car je devais assister dans la soirée du même jour à une représentation de marionnettes, et je pensais que ce serait beaucoup pour une seule journée. Mais par ailleurs, mes sentiments de bon Français, et ce goût un peu pervers qui nous pousse à témoigner une fidélité sans contrôle aux institutions nationales, m'engagèrent à ne pas manquer ce morceau de choix. Je n'ai le loisir de vous parler aujourd'hui ni du comportement de Célimène, ni de celui de son public, non plus que de vous développer les justes réflexions qui fit naître en moi ce spectacle ; celle-ci seulement, que je vous livre telle quelle, tant elle me paraît réconfortante : qu'on nous accuse bien à tort d'être un peuple sans traditions.

Mais venons à des choses plus sérieuses; je vous sens davantage curieuse d'apprendre qu'une troupe de marionnettes vient d'affronter à Marseille un public rapidement conquis. Le meneur de jeu de cette troupe se nomme Pantoum, et le théâtre portera ce nom rebondissant qu'il tient de son créateur et parrain, Gabriel Bertin. Je doute d'ailleurs que Pantoum — dont l'aspect ne rappelle en rien Guignol et qui vit, à l'encontre du Lyonnais, dans un monde merveilleusement libéré des gendarmes et des coups de bâtons — je doute que Pantoum ne nourrisse pas à l'égard de Bertin des sentiments plus fraternels que filiaux; d'autant que je les soupçonne d'avoir sensiblement le même âge, et la même façon d'ouvrir les yeux sur le spectacle du monde. Pantoum est photographe. Je vous raconterai quelque jour le premier épisode de sa vie publique, au faîte du pont transbordeur. C'est un personnage plein de ressources d'âme et de délicatesse; son visage est à jamais marqué par le sourire meurtri que sa fée créatrice, Régine Vincent, lui a donné dès sa naissance. Il se console, entre le ciel et l'eau, dans son univers strié du vol des mouettes, du monde déserté chaque matin, où l'attend chaque soir sa femme; et, s'il s'attarde trop dans ses colloques avec la Nuit, Mme Pantoum, qui défend dans ce théâtre les intérêts de la farce, vient détendre les rires un peu crispés et ramener son mari vers un monde pour lui moins réel que celui qu'il abandonne.

Je ne vous ai rien dit encore du troisième génie, celui qui donne la vie du corps à ces personnages qui doivent à Bertin leurs pensées et leurs silences, à Régine Vincent leurs couleurs. Le montreur de marionnettes est l'étonnant O'Brady, qui vous plaira par la finesse un peu déconcertante de son esprit. Que les mains puissent révéler les plus intimes nuances du sentiment, je n'en vois pas de meilleur exemple que la façon dont O'Brady, après avoir donné à Pantoum le dernier coup de pouce qui anime sa statue, fait interpréter sous nos yeux à des danseurs « de l'époque » une Gavotte de Bach, l'Invitation à la Valse et deux irrésistibles danses de jazz nègre. Un de mes vœux les plus chers est que vous puissiez un jour aimer à votre tour cette troupe innocente et subtile. Voilà bien des raisons pour vous de venir à Marseille...

Jean LAMBERT.

LA PEINTURE

Il y a quelque temps, nous parvenait de Suisse la nouvelle de la mort du peintre Paul Klée. René Crevel en avait déjà depuis longtemps situé l'importance dans une préface qu'il avait donnée à une monographie de l'artiste parue aux éditions de la Nouvelle Revue française dans la collection des « peintres nouveaux ». Mais je dois dire que nous étions quelques-uns à suivre avec passion les expositions que donnait trop rarement de lui à Paris la Galerie Simon. C'était chaque fois une nouvelle et ravissante aventure proposée, une féerie de haute tenue où s'exerçait un art précieux et par certains côtés oriental. Klée était de ces peintres, et l'un des novateurs qui semblent avoir posé la peinture comme un problème poétique devant être surmonté et non résolu.

Chaque toile est une réussite en force où la partie engagée contre l'espace et le temps est gagnée par l'artiste qui y objective sa cision. Souvenons-nous d'une des nombreuses mosaïques où par une légère perversion des perspectives notre œil était soudain touché: c'est par cet endroit que Klée avait fui. Je salue en pensée « la machine à gargouiller » dont je ne veux pas démonter les grâces, l'oiseau dans la tête du chat, les déments, cette toile de la collection Paul Eluard où des femmes se promènent curieusement stylisées. Je salue aussi cette aquarelle qu'il peignit pour l'hommage à Léon-Paul Fargue, parue dans les « Feuilles Libres », où l'on voit un poëte grimpant une échelle envolée aux cieux.

Une nuit tombe en plus quelque part
Dans cet étroit espace où la poésie et la peinture se rejoignent un créateur singulier vient de disparaître visiblement.

Camille BRYEN.

EXPOSITIONS

La salle d'expositions de « Clairière » convenait à merveille, avec ses fonds gris et simples, à la présentation de maquettes, de dessins et de photos qu'y ont faite, avec Emilienne Milani, Marthe et Jean Baumel. Parmi les rares maquettes que les jeunes sculpteurs avaient pu réunir, deux ont particulièrement retenu notre intérêt: une tête berbère, prêtée par le Musée de Marseille, et cette belle figure décorative, destinée à l'ornement d'un hall conçu par Pierre Chaix-Bryan, qui représente une jeune femme aux formes fines, figée dans l'instant infime qui se glisse entre la fuite et l'immobilité. Quelques photos nous rappellent les étapes artistiques du jeune couple, dont les plus heureuses nous semblent être symbolisées par le « Jeune athlète » de Marthe et par le « Printemps » de Jean (on a plaisir à leur donner leurs noms évangéliques). Enfin, certaines reproductions du bas-relief de Saint-Dominique, sont faites pour conduire tout droit à la chapelle de la rue Edmond-Rostand, où cette œuvre maîtresse réussit à s'imposer, dans son coin d'ombre, en dépit de la somptuosité qui l'environne.

Les dessins au crayon d'Emilienne Milani, à peine rehaussés de pastels, offraient à nos yeux le charme reposant de jeunes visages; nous avons bien aimé le portrait de Dominique S., échappée, à n'en croire que sa coiffure, d'un livre de Madame de Ségur, mais que sa mine futée nous permet de deviner diablement actuelle; et le portrait de Mlle Ph., que Rike aurait évoquée, dans ses « Cahiers », sous la plume de Malte-Laurids Brigge le nostalgique.

Ces portraits « mondains » (à peine) étaient accompagnés de deux œuvres moins profanes : un projet de fresque représentant, sous les apparences de trois admirables visages, les Saintes Maries et leur servante; et un projet d'illustration pour la « Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres », né d'une belle idée, encore qu'on ne soit pas tout à fait d'accord avec Mlle Milani, quant à l'interprétation du poème. Laquelle des deux flèches de Chartres était-elle pour Péguy « La flèche unique au monde » ?

J. L.

*
**

Nous avons pu voir chez M. H. Ebrard de très intéressantes toiles de Mme Claire Vallière. Cassis et son admirable calanque en sont le thème — mais interprétés à travers le prisme bleu-vert d'une vision nuancée de mysticisme où s'accentue le caractère ombrien du ciel et du paysage, quand on peut abstraire la mer. Sérénité, richesse de ton et surtout solidité, rythme apparaissent clairement dans cette peinture. Au mur, un paysage de montagne du maître de maison où se trouve réalisée une rare atmosphère alpestre.

A L'ACADEMIE DE MARSEILLE

Edouard Peisson, homme de la mer, a jeté l'ancre par une après-midi d'automne, dans la baie d'Académos. Il a été reçu par la docte Académie de Marseille représentée par notre collaborateur et ami Henri Urtin, assisté de ses deux parrains Raoul Busquet et Léon Bancal.

Cette séance comptera parmi les meilleures. Elle fut empreinte de simplicité et marqua la volonté de la vieille académie provinciale de se rajeunir dans la forme comme dans le fond. Hier Léon Bancal, Marcel Brion, aujourd'hui Peisson; on ne peut réussir un choix meilleur. Heureuse compagnie, qui ne départage que des écrivains et des artistes !

Edouard Peisson, que le cérémonial indispose, a ôté à son discours de réception toute apparence de solennité; il a dit simplement l'angoisse actuelle des consciences, et dans une série d'histoires de mer (pendant la guerre de 1914) a conté les épreuves douloureuses du marin blessé dans ses plus chères traditions d'humanité. Sobre narration d'actes sans emphase; Peisson y donnait le ton de l'homme nouveau qui prend une conscience plus sûre de sa tâche et de son devoir.

Henri Urtin qui l'accueillait selon l'usage fit l'éloge et la critique de son œuvre, éloge merveilleux de mesure et de connaissance, critique nuancée de fine ironie, dans le plus pur style académique de la grande tradition du genre. Le philosophe y perçait par endroits et notre ami Gaston Berger qui écoute aussi bien qu'il parle, hocha plus d'une fois la tête pour témoigner son plaisir.